

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

**PAR
KIM BERTRAND**

**« ÉCRIRE L'EMPÊCHEMENT : CRITIQUE D'ART ET CRÉATION
LITTÉRAIRE CHEZ SAMUEL BECKETT »**

MAI 2003

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur Marc André Bernier pour la confiance qu'il m'a témoignée à maintes reprises dans mon parcours de recherche, ainsi que Michel Lacroix qui a gentiment accepté de prendre part à cette aventure en tant que codirecteur : vos commentaires et suggestions ont été d'une aide précieuse dans ma rédaction, particulièrement lors de la révision finale. Merci également à ma famille qui a suivi l'évolution de ma recherche en multipliant les encouragements.

Mais surtout, je voudrais exprimer toute ma gratitude à Jean-François Bédard sans le soutien de qui l'écriture de ce mémoire n'aurait pas été possible. Pour les discussions autour du narguilé qui m'ont permis d'approfondir ma réflexion, de même que pour la patience dont tu as fait preuve dans mes périodes d'incertitude et de découragement : mille fois merci, Jean-François...

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LITTÉRATURE ET PEINTURE : MARCHÉ VERS L'ABSTRACTION ET CRITIQUE DE L'IDÉE DE REPRÉSENTATION	
1. Une alliance historique	6
2. Représentation et abstraction	11
3. Les échanges : l'exemple de Samuel Beckett	18
CHAPITRE II BRAM VAN VELDE	
1. Les années d'apprentissage	24
2. L'œuvre d'après-guerre	27
3. Les commentaires sur l'œuvre	35
CHAPITRE III LES ÉCRITS SUR L'ART DE SAMUEL BECKETT	
1. Le discours sur l'art dans <i>Le monde et le pantalon</i>	50
2. <i>Peintres de l'empêchement</i> et la problématique du sublime	58
3. <i>Three Dialogues</i> sur la beauté de l'échec	65
CHAPITRE IV DE LA THÉORIE À L'ŒUVRE	
1. Synchronisme (Samuel Beckett / Bram van Velde)	77
2. La peinture et l'écriture	82
3. Vers une forme abstraite en littérature	85
CONCLUSION	94
BIBLIOGRAPHIE	98

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 :	Bram van Velde (1895-1981), <i>Neige</i> (ou <i>Paysage de neige</i>), 1923, huile sur toile, 110 x 130 cm, collection particulière	40
FIGURE 2 :	Bram van Velde, <i>Nu</i>, 1927, huile sur toile, 45 x 60 cm, collection particulière	40
FIGURE 3 :	Bram van Velde, <i>Bellevue</i>, 1927, huile sur toile, 100 x 82 cm, collection particulière	41
FIGURE 4 :	Henri Matisse (1869-1954), <i>Fenêtre ouverte à Collioure</i>, 1905, huile sur toile, 55 x 46 cm, Washington, National Gallery of Art	41
FIGURE 5 :	Bram van Velde, <i>Nature morte</i>, ca 1927-28, huile sur toile, 100 x 81 cm, collection particulière	41
FIGURE 6 :	Bram van Velde, <i>Nature morte</i>, 1930, huile sur toile, 98 x 78 cm, Paris, Galerie Lelong	41
FIGURE 7 :	Bram van Velde, <i>Nature morte</i>, 1924-30, huile sur toile, 100 x 81 cm, New York, collection Fourcade and Droll	42
FIGURE 8 :	Bram van Velde, <i>Portrait</i>, 1924, huile sur toile, 98 x 61 cm, Amsterdam, Musée Stedelijk	42
FIGURE 9 :	Bram van Velde, <i>Nature morte</i> (détail), 1924-30, huile sur toile, 100 x 81 cm, New York, collection Fourcade and Droll	42
FIGURE 10 :	Bram van Velde, <i>Figures</i>, 1932, huile sur toile, 81 x 100 cm, collection particulière	42
FIGURE 11 :	Bram van Velde, [sans titre], 1945, gouache, 72 x 105 cm, Paris, Galerie Maeght	43
FIGURE 12 :	Bram van Velde, [sans titre], 1945-58, gouache, 73 x 92 cm, Paris, Galerie Maeght	43

FIGURE 13 : Bram van Velde, [sans titre], 1945-58, gouache, 81 x 100 cm, Paris, Galerie Maeght.....	44
FIGURE 14 : Bram van Velde, [sans titre], 1950, gouache, 73 x 92 cm, Paris, Galerie Maeght.....	44
FIGURE 15 : Bram van Velde, [sans titre], 1958-59, gouache, 105 x 90 cm, collection particulière	45
FIGURE 16 : Bram van Velde, [sans titre], 1970, lithographie, 51 x 33 cm, collection particulière	45
FIGURE 17 : Bram van Velde, [sans titre], 1975, lithographie, 97 x 62 cm, collection particulière	45
FIGURE 18 : Bram van Velde, [sans titre], 1975, lithographie, 75 x 45 cm, collection particulière	45
FIGURE 19 : Bram van Velde, [sans titre], 1970, lithographie, 51 x 43 cm, collection particulière	46
FIGURE 20 : Bram van Velde, [sans titre], 1975, lithographie, 26 x 16 cm, collection particulière	46
FIGURE 21 : Bram van Velde, [sans titre], 1961, gouache, 80,5 x 100 cm, Paris, Galerie Maeght.....	46
FIGURE 22 : Bram van Velde, [sans titre], 1973, gouache, 70 x 105 cm, Paris, Galerie Maeght.....	46
FIGURE 23 : Bram van Velde, [sans titre], 1975, gouache, 102 x 73 cm, collection particulière	47
FIGURE 24 : Bram van Velde, [sans titre], 1975, lithographie, 59 x 34 cm, collection particulière	47
FIGURE 25 : Bram van Velde, <i>L'attrait</i> , 1978, lithographie, 60 x 58 cm, collection particulière	47
FIGURE 26 : Bram van Velde, [sans titre] (détail de la signature), 1948-49, gouache, 144,5 x 113 cm, collection particulière	47
FIGURE 27 : Bram van Velde, <i>Braises</i> , 1980, lithographie, 42 x 65 cm, collection particulière	47

- FIGURE 28 : Bram van Velde, [sans titre], 1961, gouache, 109 x 180 cm,
collection particulière 48**
- FIGURE 29 : Bram van Velde, [sans titre], 1967, gouache, 121 x 127 cm,
Bougival, collection Alechinsky 48**
- FIGURE 30 : Bram van Velde, *Composition*, 1969, huile sur toile,
135 x 165 cm, collection particulière 49**
- FIGURE 31 : Bram van Velde, [sans titre], 1974, gouache, 140 x 154 cm,
Paris, Galerie Maeght 49**

on ferait mieux, enfin aussi bien, d'effacer les textes que de noircir les marges, de les boucher jusqu'à ce que tout soit blanc et lisse et que la connerie prenne son vrai visage, un non-sens cul et sans issue.

Samuel Beckett, *Molloy*.

INTRODUCTION

La question de la représentation est sans doute l'une de celles qui ont le plus nourri la pensée critique au XX^e siècle, et ce, autant dans la sphère des arts plastiques que de la littérature. Dans la foulée du renouvellement de la réflexion autour de la notion de représentation qui traverse une bonne partie de ce siècle, la nature même des rapports entre peinture et littérature, traditionnellement rapprochées par leur désir de reproduire le monde et les choses, se trouve à être repensée. En effet, ces deux pratiques artistiques se détournent alors du principe d'imitation sur lequel elles semblaient prendre appui et, ensemble, s'orientent plutôt vers une autonomisation de l'œuvre par rapport au réel. Si les bouleversements qui en résultent se font sentir de façon plus sensible dans l'art moderne, par le passage de la figuration à l'abstraction, la littérature connaît, elle aussi, une remise en question de la *mimèsis*. Les écrivains, suivant le mouvement amorcé par la peinture avec un peu de retard, tentent alors d'intégrer à leur pratique les nouveaux problèmes formels que cet art pose et remettent en cause les structures figées de la littérature traditionnelle.

Peut-être est-ce même cet intérêt commun pour un retour critique sur la notion de représentation qui explique le fait que plusieurs écrivains s'attardent alors à réfléchir sur le phénomène pictural. Dans cette perspective, nous pouvons nous demander si l'exercice de la critique d'art ne constitue pas, pour eux, un lieu

extrêmement favorable pour réfléchir autrement à leur conception de l'écriture et aux rapports de celle-ci avec le réel, surtout si l'on songe au fait qu'il s'agit là d'un moyen privilégié pour assimiler les acquis de la peinture, souvent à l'avant-garde par rapport à l'écriture, du moins jusqu'au surréalisme. À cet égard, le cas de Samuel Beckett est particulièrement intéressant puisqu'il rédige ses rares essais sur la peinture à un moment charnière dans l'évolution de son œuvre et que c'est, semble-t-il, de concert avec une réflexion critique sur l'abstraction picturale qu'il établit les principes de son écriture.

Si la critique a maintes fois insisté sur l'originalité de la démarche de cet écrivain dans le contexte de l'émergence de la modernité littéraire au XX^e siècle, très peu d'analyses ont toutefois été faites sur ses écrits à propos de la peinture : souvent, les critiques n'y font référence que pour en extraire quelques citations destinées à venir servir leur propre théorie. Même Pascale Casanova¹, la première à parler d'abstraction littéraire chez Beckett, ne consacre que quelques pages à ces essais. Pourtant, ceux-ci jettent un éclairage nouveau sur l'œuvre beckettienne dans la mesure où ils peuvent être lus comme un « art poétique indirect² », pour reprendre l'expression d'Aaron Kibédi-Varga. C'est du moins ce que nous tenterons de mettre en évidence dans notre mémoire en procédant à une analyse attentive des essais de Beckett sur la peinture, plus précisément sur celle de Bram van Velde, puisque dans

¹ Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil (Fictions & Cie), 1997, 170 p.

² Aaron Kibédi-Varga, « Un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture », dans Leo H. Hoek (dir.), *La littérature et ses doubles*, C.R.I.N. 13, Groningue, 1985, p. 20.

ces textes se donnent à lire un questionnement du langage et une prise de conscience de ses limites parallèles à ceux sous-tendant son œuvre littéraire.

Après avoir effectué un survol rapide des rapports entre littérature et peinture à travers les siècles, et en insistant surtout sur leur participation commune à la critique de l'idée de représentation dans la marche vers l'abstraction au XX^e siècle, nous verrons qu'à l'instar de plusieurs écrivains de sa génération, Samuel Beckett a manifesté très tôt un intérêt marqué pour la peinture. Cet intérêt se traduira, entre autres, par la fréquentation de certains acteurs importants de la scène artistique d'avant-garde de l'immédiate après-guerre — acteurs parmi lesquels se trouve Bram van Velde, peintre hollandais relativement peu connu, mais qui a beaucoup retenu l'attention de Beckett et dont le cheminement, des années d'apprentissage à l'œuvre de la maturité, illustre à merveille la phase cruciale du passage de la figuration à l'abstraction. En retraçant les étapes de son itinéraire artistique, nous observerons qu'après être demeuré pendant plus de vingt-cinq ans dans l'atelier du peintre, l'œuvre peint de van Velde a longtemps souffert du manque de reconnaissance de la part des critiques officiels qui ont pris du temps à comprendre sa démarche. En fait, Beckett sera le premier à commenter la peinture de son ami, et il le fera d'une manière si éloquente que ses courts essais deviendront, on le verra, une référence incontournable pour les commentateurs à venir.

En se risquant à pratiquer un genre littéraire nouveau pour lui, Beckett va d'emblée marquer son refus de s'inscrire dans la tradition d'une critique d'art descriptive et légitimante qui encourage la marchandisation de l'art. Dans *Le monde*

*et le pantalon*³, il va jusqu'à mettre en cause la possibilité même d'un commentaire éclairé et éclairant sur l'objet artistique. Confronté à la difficulté de parler d'une œuvre qui se veut le lieu d'une expérience individuelle plutôt qu'une reproduction mimétique de la réalité, l'écrivain sera ainsi amené à trouver une forme nouvelle de critique d'art qui puisse rendre compte de cette expérience esthétique sans toutefois enfermer l'œuvre dans une compréhension définitive. De la problématique du discours sur l'art, l'intérêt de Beckett se porte ensuite sur la notion de représentation et sur la question des rapports de l'artiste à son occasion. En effet, dans *Peintres de l'empêchement*⁴, l'écrivain constate l'existence d'une distance infranchissable entre le peintre et son objet, et postule que van Velde serait justement le premier à faire de la résistance de l'objet à la représentation le sujet même de ses toiles. Cette idée d'une « peinture de l'empêchement » peut, on le devine déjà, être mise en relation avec la notion kantienne de sublime telle que revisitée au XX^e siècle par Jean-François Lyotard⁵ et Jean-Luc Nancy⁶ en ce sens qu'elle met en jeu ce qui ne parvient pas à s'inscrire dans l'œuvre. Ce lien avec une peinture du sublime se renforcera dans *Three Dialogues*⁷, alors que Beckett devra faire face aux conséquences ultimes de sa conception de l'art comme étant liée à la fois à une impossibilité et à une nécessité

³ Samuel Beckett, « La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon », *Cahiers d'art*, vol. 20-21, 1945-46, p. 349-356.

⁴ Samuel Beckett, « Peintres de l'empêchement », *Derrière le miroir*, n^{os} 11-12, juin 1948, p. 3, 4 et 7.

⁵ Notamment dans « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, n^o 419, avril 1982, p. 357-367.

⁶ Entre autres dans « L'offrande sublime », dans Jean-François Courteline (et al.), *Du sublime*, Paris, Belin (L'extrême contemporain), 1988, p. 37-75.

⁷ Samuel Beckett et Georges Duthuit, « Three Dialogues : Tal Coat – Masson – Bram van Velde », *Transition Forty-Nine*, n^o 5, décembre 1949, p. 97-103.

d'exprimer ; il posera alors les jalons d'une esthétique de l'échec qui est aussi à la base d'une bonne partie de son entreprise littéraire à partir des années quarante.

De fait, après avoir examiné de quelle façon l'écrivain pense la question de l'abstraction picturale à la faveur d'une réflexion sur la production de van Velde, nous serons amenée à constater que cette théorie de *l'art-empêchement* s'inscrit dans la même mouvance que l'élaboration de sa propre conception de l'écriture : dès cette époque, l'œuvre fictive de Beckett s'oriente bel et bien vers une forme d'abstraction qui n'est pas étrangère à l'« expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer », problématique dont, précisément, il est déjà question dans ses essais sur la peinture. C'est là, du moins, ce que nous tenterons de montrer en identifiant quelques-unes des formes que peut prendre l'abstraction dans l'œuvre beckettienne, tant romanesque que théâtrale.

En ce sens, notre mémoire se veut donc la synthèse d'un parcours de recherche qui, partant d'un questionnement des rapports entretenus entre littérature et peinture dans l'avènement de l'abstraction, nous a menée à l'étude d'un cas particulier de correspondance entre les arts : la rencontre de deux démarches artistiques individuelles, celles de Samuel Beckett l'écrivain et de Bram van Velde le peintre.

CHAPITRE 1

LITTÉRATURE ET PEINTURE : MARCHE VERS L'ABSTRACTION ET CRITIQUE DE L'IDÉE DE REPRÉSENTATION

1. Une alliance historique

Suivant « leurs voies propres, mais sans jamais vraiment se perdre de vue, souvent complices, parfois rivales¹ », la littérature et la peinture ont constamment été mises en relation au cours des siècles, que ce soit pour établir des correspondances entre elles ou, au contraire, pour souligner leur spécificité. Quoi qu'il en soit, cette association n'est nullement fortuite, puisqu'au fondement de ces deux pratiques se trouve une même préoccupation : la *mimèsis* ou, si l'on préfère, la représentation d'un certain rapport au monde.

Dès l'Antiquité, en effet, c'est en tant qu'elles peuvent être toutes deux considérées comme arts d'imitation que la littérature et la peinture sont rapprochées par Aristote dans sa *Poétique*². Et lorsque Horace lance, dans *L'art poétique*, sa fameuse formule « *ut pictura pæsis* », il suggère par le fait même que le poète doit avant tout s'efforcer, dans ses textes, de « mettre les choses sous les yeux », comme le fait le peintre qui reproduit sur la toile ce qu'il voit dans la nature. Dans un cas

¹ Roland Bourneuf, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même (Connaître), 1998, p. 8.

² Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil (Poétique), 1980, 465 p.

comme dans l'autre, en somme, il s'agit d'établir des ressemblances entre les deux arts au nom d'une conception de la représentation comme *mimèsis*.

Toutefois, en l'absence de véritable texte consacré à la peinture chez les Anciens, les rapports entre littérature et peinture interviennent principalement dans des ouvrages qui se présentent d'abord comme des arts poétiques. Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que les critiques de la Renaissance aient pris appui en grande partie sur les traités d'Aristote et d'Horace lorsqu'ils cherchèrent à formuler les premiers éléments de leur propre réflexion sur l'art de peindre. Ils empruntèrent alors les concepts de la théorie antique de la littérature pour les appliquer à la peinture, sans trop se soucier du fait qu'ils n'avaient pas été pensés explicitement pour elle. Au reste, l'association des deux arts semblait d'autant plus naturelle que les poésies gréco-latines étaient déjà source d'inspiration pour les peintres de l'époque. De plus, un tel rapprochement permettait à la peinture d'accéder elle aussi au prestige d'un art libéral, avantage qui n'était certes pas à négliger.

Comme chez les Anciens, l'imitation servait donc d'assise à l'esthétique de la Renaissance, si bien que « la représentation se donnait comme répétition : théâtre de la vie ou miroir du monde³ ». Surtout, à une conception plus ancienne de l'art comme imitation exacte, littérale de la nature, venait maintenant se substituer une nouvelle théorie selon laquelle la peinture, comme la poésie, trouvait son accomplissement le plus achevé dans l'imitation *idéale* de la nature humaine, c'est-à-dire « non telle

³ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1986 [1966], p. 32.

qu'elle est, mais comme le dit Aristote, telle qu'elle devrait être⁴ ». Cette conception de l'art suggère qu'une part de généralisation et d'embellissement pouvait intervenir dans le travail du peintre, tout en restant dans les limites de la vraisemblance. En effet, il ne faut pas oublier qu'au contraire de Platon, Aristote conçoit l'activité mimétique comme un mode de connaissance dans la mesure où elle permet de déduire de l'observation du monde extérieur des catégories universelles — la généralité étant souvent synonyme de vérité dans la pensée antique. C'est pour cette raison qu'il privilégie la représentation du caractère humain non pas dans un rapport d'exactitude avec le réel, en reproduisant tous les traits particuliers, mais plutôt dans ce qu'il a de plus général et, par conséquent, de plus facilement reconnaissable par le spectateur⁵.

De la Renaissance à la fin des Lumières, époque où elle commence à décliner, la doctrine de l'*ut pictura pæsis* va faire l'objet de maints commentaires de la part des théoriciens, tantôt pour en approfondir les fondements, tantôt pour la critiquer. Sans entrer dans le détail de controverses déjà bien étudiées⁶, nous nous contenterons ici de préciser que c'est particulièrement au sein des débats entourant la hiérarchisation des arts que surgissent les différences entre peinture et poésie. Certains, tout en admettant qu'il existe des correspondances entre ces arts, refusent néanmoins que soient

⁴ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura pæsis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e - XVIII^e siècles*, Paris, Macula (La littérature artistique), 1998, p. 21.

⁵ C'est d'ailleurs pourquoi la *mimèsis* intervient, dans la *Poétique* d'Aristote, afin de rendre possible l'idée d'une catharsis.

⁶ Pour une discussion précise de ces questions, voir, notamment, Rensselaer W. Lee, *Ut pictura pæsis, op. cit.*

occultés leurs traits spécifiques, qui les rendent irréductibles : de ce nombre se trouvent en particulier les tenants de la supériorité de la peinture sur la poésie, comme Léonard de Vinci et Lessing, qui vont jusqu'à un certain point mettre en cause la capacité même de la littérature à représenter le réel.

Selon eux, la peinture serait en effet plus apte à rendre la réalité des choses dans la mesure où elle permet une saisie globale et simultanée de plusieurs éléments du monde extérieur, alors que la poésie est contrainte à fractionner le réel en le déployant dans le temps. Dans son *Laocoon*, Lessing écrit :

des mots qui se succèdent dans le temps ne peuvent produire dans une description qu'une addition de détails successifs, une image vague et confuse, alors que le peintre rendra ces détails tels qu'ils coexistent dans l'espace et produira une image claire que l'on peut appréhender en un unique instant de temps⁷.

Avant lui, Léonard de Vinci avait déjà marqué cette opposition à sa façon en distinguant l'œil corporel du peintre de l'« œil ténébreux » du poète, le premier appréhendant directement le monde extérieur, tandis que le second forge des images « des choses de l'esprit⁸ » en recourant à son imagination. Ainsi, si la peinture excellait dans l'art de représenter le corps humain et la réalité objective, la poésie était, elle, davantage liée au rendu des concepts et des passions. Le peintre conservait toutefois un net avantage vis-à-vis du poète puisque, dans l'esprit de plusieurs théoriciens, l'immédiateté du rapport à la réalité étant garante de la vérité de la représentation.

⁷ Cité dans Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis*, op. cit., p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 156.

Malgré les doutes formulés concernant les facultés mimétiques de la littérature, il semble que l'idéal référentiel qui unissait littérature et peinture depuis l'Antiquité ait persisté au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle, après avoir connu son apogée avec les courants réaliste et naturaliste. En fait, si l'on en croit Philippe Hamon, « la référence à la réalité fait partie intégrante [...] de notre culture occidentale : chacune des écoles littéraires a fait sa révolution au nom du (ou d'un) réalisme⁹ ». Toutefois, dès le début du XX^e siècle, nous le verrons plus loin, la littérature va rejeter la conception aristotélicienne de la représentation en insistant sur sa propre littéralité. Comme le fait remarquer Antoine Compagnon, « le refus de la dimension expressive et référentielle n'est pas propre à la littérature, mais caractérise l'ensemble de l'esthétique moderne, qui se concentre sur le médium¹⁰ » : la peinture participe ainsi du même mouvement en se détournant progressivement de la figuration pour s'acheminer vers l'abstraction.

Malgré une tendance marquée à l'autonomisation des disciplines, le lien étroit entre littérature et peinture perdure pourtant jusqu'au cœur du XX^e siècle. De fait, si ces deux formes d'art demeurent fort différentes dans leurs moyens, cela ne les empêche pas d'être de nouveau rapprochées par leur participation commune au questionnement d'une conception de la représentation basée sur l'idée d'imitation. D'abord associées pour marquer l'obligation de rendre compte du réel, la peinture et

⁹ Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Points/Littérature), 1982, p. 119.

¹⁰ Antoine Compagnon, « Le monde », *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 108.

la littérature le sont désormais pour s'affranchir de cette même obligation : de l'Antiquité au XX^e siècle, ce qui motive l'alliance des deux arts bascule ainsi d'un extrême à l'autre, du réalisme à l'abstraction.

Voyons maintenant comment s'effectue ce renversement, en examinant de plus près les bouleversements provoqués par la crise de la représentation à l'époque moderne.

2. Représentation et abstraction

À l'origine de la problématique de la représentation se trouve une ambiguïté, celle de la signification même du mot grec *mimêsis*, que l'on traduit en français soit par « imitation », soit par « représentation ». La nuance qui existe entre ces termes explique la coexistence de deux postures opposées par rapport à la représentation. D'une part, l'imitation peut être conçue comme simple reflet du monde, et condamnée à ce titre en tant que vulgaire simulacre sans valeur de vérité : c'est ainsi que pourrait être résumée la position platonicienne telle qu'elle est formulée dans le Livre X de la *République*. D'autre part, la représentation peut être considérée comme une réinvention artificieuse du monde qui demande l'intervention de certains savoir-faire : c'est ce que suggère Aristote lorsqu'il associe *mimêsis* et *tekhnê poiêtikê*. En effet, tout en demeurant en lien étroit avec le monde, la représentation nécessite selon lui un travail de composition faisant appel à l'habileté du poète à faire des choix parmi les divers possibles qui s'offrent à lui. La *mimêsis* n'est plus seulement miroir

de la réalité : elle devient « imitation créatrice¹¹ ». À la rigueur, le sujet de la représentation n'a plus besoin d'être puisé directement dans la réalité objective puisque ce qui importe avant tout à Aristote, c'est la création d'un effet de vraisemblance¹². Pour ce faire, le poète recourt souvent à des types bien définis, à caractère général, et par conséquent, facilement reconnaissables par l'ensemble des spectateurs.

Pendant des siècles, le lien qui unissait une œuvre littéraire à la réalité reposait ainsi davantage sur des universaux que sur des particuliers concrets. Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que le réalisme va commencer à prendre une signification nouvelle en empruntant à la philosophie sensualiste l'idée suivant laquelle toute connaissance véritable du monde doit inévitablement passer par les sens : le réalisme moderne devient alors le fruit d'une expérience individuelle. Cette valorisation du particulier se traduit en littérature par la création de fictions mettant en scène des personnages individualisés, ayant une personnalité propre et originale, et dont l'existence s'inscrit dans l'espace et le temps en un point précis : la représentation se présente ainsi comme le compte rendu fidèle d'une expérience authentique. Le XIX^e siècle poursuivra dans la même voie en établissant une correspondance de plus en plus étroite entre littérature et réalité. Pour ce faire, la littérature réaliste fait appel à toute une panoplie de procédés destinés à donner l'impression que l'on se retrouve en

¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, cité dans Antoine Compagnon, « Le monde », *loc. cit.*, p. 136.

¹² Aristote fait pratiquement l'apologie du mensonge lorsqu'il insinue qu'une technique bien maîtrisée, qui sait se faire oublier, peut parvenir à représenter des choses qui ne sont pas réelles en donnant l'impression du vrai. Dans ce cas, la *mimèsis*, « au lieu d'imiter, produit ce qu'elle représente » (Antoine Compagnon, « Le monde », *loc. cit.*, p. 138).

contact immédiat avec le monde tel qu'il est. L'un des traits caractéristiques du roman réaliste est ainsi l'usage abondant de la description pour tenter de transmettre au lecteur une connaissance détaillée du réel.

En plaçant de tels procédés au cœur de sa réflexion, la théorie littéraire du XX^e siècle va transformer en profondeur la notion même de réalisme en insistant sur le fait que cette esthétique repose sur une série de règles dont la principale est précisément, comme l'enseignait déjà Aristote, de dissimuler toute règle, afin de donner l'impression au lecteur d'assister, comme par indiscretion, à une véritable tranche de vie. De reflet de la réalité qu'il était, le réalisme devient alors une forme de discours comportant ses propres conventions. La littérature ne copie plus le réel, mais donne plutôt l'illusion qu'elle le fait en usant de diverses astuces, créant des « effets de réel », selon l'expression de Roland Barthes¹³. Ce qui est mis en cause dans les relations de la littérature à la réalité, c'est principalement cette dissimulation des artifices sur lesquels repose la représentation. Pour marquer son refus de l'illusion naturaliste, la littérature moderne va justement insister sur le caractère artificieux de la représentation par la mise en scène des savoir-faire ou, si l'on préfère, des *tecknai*, à la source de son art, et ce, au sein même de l'œuvre. Au théâtre, cette tendance qui naît avec le siècle va surtout être développée avec le Nouveau Théâtre des années cinquante, alors que des dramaturges tels Eugène Ionesco et Samuel Beckett vont s'efforcer de rendre visibles, sur la scène, les mécanismes qui sous-tendent l'idée

¹³ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, op. cit., p. 81-90.

même de représentation. Cette « rethéâtralisation » du théâtre fait en sorte que le spectateur, désormais, sait bien qu'il assiste à une pièce de théâtre, que ce qu'il a sous les yeux est de la fiction. Le même processus est à l'œuvre dans le roman moderne : rapidement, « l'intertextualité se substitue à la référence¹⁴ » pour bien marquer l'autonomie de la littérature par rapport au réel. La littérature se prend elle-même comme objet de représentation, insistant ainsi sur l'hétérogénéité du réel et du représenté, ce qui ne l'empêche pas néanmoins de continuer d'être en lien avec la réalité. Seulement, le discours sur le monde ne passe plus maintenant par l'identification, sous le mode de la *mimèsis*, mais intervient à un second degré de lecture, de manière figurée : la fiction devient métaphore du monde.

Cette transformation de la notion de représentation s'observe tout aussi bien dans l'histoire de la peinture moderne, alors que disparaît « la référence comme telle du tableau à un étant extrapictural¹⁵ » : la forme se libère du contenu pour devenir elle-même son propre contenu. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, les sujets narratifs, historiques et littéraires sont progressivement abandonnés au profit de préoccupations plus plastiques. Alors que, depuis la Renaissance, les peintres avaient acquis le sentiment de contrôler l'objet de la représentation à l'aide, notamment, des lois de la perspective et des proportions, les impressionnistes vont plutôt développer leur acuité visuelle afin de rendre dans leurs œuvres les effets de la lumière sur la perception. Il s'agit d'une peinture basée sur l'observation de la réalité, exécutée sur

¹⁴ Antoine Compagnon, « Le monde », *loc. cit.*, p. 117.

¹⁵ Bernard Vouilloux, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *Littérature*, n° 73, février 1989, p. 65.

le motif, mais dont le sujet représenté devient de moins en moins important, presque accessoire.

Comme l'avait fait remarquer Maurice Denis, « un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées¹⁶ ». La peinture moderne porte ainsi peu à peu son attention sur les caractéristiques de son médium et s'intéresse davantage aux problèmes de forme, de composition et de couleur. Les artistes revendiquent alors une plus grande liberté créatrice par rapport au réel. Les Fauves, par exemple, vont rompre avec la contrainte de la couleur locale : la couleur est maintenant choisie pour elle-même, souvent en fonction de rapports de complémentarité. Dès lors, la peinture est considérée avant tout comme un art d'harmonie (plutôt que de représentation) et le tableau devient un espace en soi, une entité autonome. Les Cubistes, pour leur part, proposent de percer le monde des apparences afin de découvrir l'essence des choses ; ils se basent toujours sur l'observation de la nature, mais dans le but de dégager les structures élémentaires des objets. Pour ce faire, la tridimension est abandonnée en faveur d'une multiplication des points de vue, offerts simultanément au regard du spectateur sur la surface plane de la toile. Malgré une nette tendance à la géométrisation des figures et une difficulté accrue dans la reconnaissance du sujet représenté, la peinture cubiste demeure toutefois une peinture figurative.

¹⁶ Maurice Denis, « La définition du Néo-traditionalisme », *Art et critique*, 30 août 1890.

En fait, la paternité de la première œuvre purement abstraite revient à Wassily Kandinsky, à l'occasion d'une aquarelle créée en 1910 à la suite d'une révélation inattendue. Kandinsky raconte effectivement que la nécessité d'une rupture avec la figuration lui est apparue à la vision d'un « tableau mystérieux sur lequel [il] ne voyai[t] que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible ». Lorsqu'il prit conscience que ce tableau était en fait l'une de ses propres œuvres qui avait été posée sur le côté, le charme fut rompu puisqu'il y reconnaissait maintenant les formes représentées : c'est ainsi qu'il comprit que « l'objet nuisait à [s]es tableaux¹⁷ ». Au souci de reproduire le monde matériel, concret, Kandinsky oppose à présent la recherche au sein de l'œuvre de l'essence même de l'art, « un contenu que seul l'art peut saisir et exprimer par les moyens qui lui appartiennent¹⁸ ». C'est pourquoi il insiste, dans ses écrits théoriques, sur l'importance de prendre conscience des propriétés spécifiques des couleurs et des formes, étant donné que celles-ci exercent une influence directe sur l'âme humaine. La peinture devient alors pour lui le lieu d'expression d'une « nécessité intérieure », à caractère émotionnel et spirituel.

Suivant un esprit totalement différent, Pieter Mondrian va s'appuyer sur des valeurs d'ordre, de clarté et de rigueur morale héritées de la théosophie pour parvenir à l'abstraction. Avec le néo-plasticisme, il souhaite pousser la forme picturale vers la plus grande pureté possible afin de réaliser l'unité entre la matière et l'esprit. Selon

¹⁷ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, cité par Denys Riout, dans « Abstrait (art) », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, vol. 1, 1995, p. 62.

¹⁸ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël (Bibliothèque Médiations), 1969, p. 49.

lui, l'artiste « ne devrait rien attendre du monde matériel : il doit être seul et lutter seul. Sa création doit se situer à un niveau immatériel : celui de l'intellect¹⁹ ». Le peintre se restreint à des moyens d'expression très limités : des lignes verticales et horizontales qui, en créant des angles droits, marquent l'opposition entre principes masculin et féminin, et usage exclusif des non-couleurs (noir et blanc) et des couleurs primaires pures (bleu, rouge, jaune), posées en aplat. Ce dépouillement pictural permettrait à l'art de devenir un langage universel qui dépasserait l'individualité de l'artiste.

Troisième grande figure de l'abstraction, Kasimir Malevitch se situe davantage au niveau de l'intuition et d'un certain mysticisme. Il revendique lui aussi un art pur, libéré de toute référence au monde naturel puisque, selon lui, il faut que le réel soit dépassé pour que puisse apparaître ce qui le transcende. Il affirme, en effet, qu'« il y a création seulement là où dans les tableaux apparaît la forme qui ne prend rien de ce qui a été créé dans la nature, mais qui découle des masses picturales, sans répéter et sans modifier les formes premières des objets de la nature²⁰ ». Sa peinture présente la plupart du temps des figures géométriques en deux dimensions, ne renvoyant à rien de concret dans la réalité, et qui semblent flotter dans un espace ouvert, infini. Rejetant ainsi toute considération qui lui est extérieure, la peinture peut enfin prétendre parvenir à un certain absolu : l'œuvre s'appuyant sur l'absence

¹⁹ Pieter Mondrian, extrait d'une lettre écrite à un ami au début des années 1910, cité par Denys Riout dans « Abstrait (art) », *art. cit.*, p. 63.

²⁰ Kasimir Malevitch, « Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », *De Cézanne au suprématisme*, Lausanne, L'Age d'homme, 1974, p. 38.

d'objet, réduisant le réel au silence, révélerait une nouvelle présence, une présence sacrée.

Bref, la peinture abstraite, on le voit, abandonne complètement toute volonté de rendre compte du réel en construisant des formes qui n'ont plus aucun rapport avec le monde visible. Par le fait même, elle se veut évocation, par des moyens plastiques, de phénomènes invisibles liés à la subjectivité, à l'émotion et à la spiritualité. En se détournant de la représentation de la réalité matérielle, l'art abstrait affirme aussi ses possibilités créatrices : l'œuvre ne renvoie plus au réel, elle se donne à voir, tout simplement. Ou, pour reprendre la phrase célèbre de Paul Klee : « l'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible²¹ ».

3. Les échanges : l'exemple de Samuel Beckett

En faisant leur cette volonté de rendre visible, littérature et peinture se rejoignent dès lors dans un même refus, refus de ce qui a longtemps été considéré comme l'essence même de l'art, c'est-à-dire la volonté de représenter le monde. Ce faisant, elles s'engagent toutes deux dans la voie d'un renouvellement complet des possibilités de la création artistique. Mais s'il est difficile de déterminer avec certitude si cette évolution se fait conjointement ou parallèlement, il demeure que les échanges entre les artistes de chacune des disciplines se multiplient. Les fréquentations entre peintres et écrivains deviennent le lieu de discussions sur la

²¹ Paul Klee, « Credo du créateur », *Théorie de l'art moderne*, Genève, Gonthier, 1968, p. 34.

création en général, permettant des influences mutuelles d'un domaine à l'autre²². Il n'est pas rare, en effet, de voir paraître des ouvrages qui sont le fruit d'une collaboration étroite, que ce soit un recueil de poésie illustré par un ami peintre ou un catalogue d'exposition accompagné de textes d'un écrivain : dans les deux cas, texte et image sont mis en commun, deviennent des « commentaires réciproques²³ ».

À l'instar de plusieurs écrivains de sa génération qui ont manifesté un intérêt certain pour la « remise en question du langage impliquée par le travail des peintres²⁴ », Samuel Beckett est lui aussi extrêmement fasciné par la peinture : tout au long de sa vie, son intérêt pour l'art pictural sera nourri par le contact de plusieurs acteurs importants de la scène artistique du premier XX^e siècle. Sans jamais suivre de formation spécifique, il acquiert de vastes connaissances en histoire de l'art par la lecture d'ouvrages de référence et de catalogues d'exposition, qu'il achète en grand nombre lors de ses visites dans les galeries et musées de plusieurs grandes villes européennes. Très tôt, avant même de quitter son pays natal pour s'installer à Paris, l'écrivain se lie d'amitié avec le peintre irlandais Jack Yeats, par l'entremise de qui il fera la connaissance de Thomas MacGreevy, poète, critique d'art et directeur de la National Gallery of Ireland — où Beckett « est capable de rester planté une heure devant un tableau pour l'examiner avec une intense concentration, en savourer les

²² Pensons seulement aux réseaux d'influence qui se tissent dans le milieu surréaliste où poètes et peintres sont associés dans une même entreprise révolutionnaire.

²³ Aaron Kibédi Varga, « Un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture », dans Leo H. Hoek (dir.), *La littérature et ses doubles*, C.R.I.N. 13, Groningue, 1985, p. 20.

²⁴ Bernard Vouilloux, « La description du tableau », *art. cit.*, p. 65.

formes et les couleurs, l'étudier dans ses moindres détails²⁵ ». C'est en compagnie de ce dernier que l'écrivain fréquente les grandes collections londoniennes au cours d'un long séjour en sol britannique entre 1933 et 1935. L'année suivante, Beckett effectue à travers l'Allemagne un véritable pèlerinage, allant de musée en musée et démontrant un grand enthousiasme pour les expressionnistes allemands et les peintres associés au mouvement *die Brücke*, en particulier Ernst Ludwig Kirchner et Emil Nolde.

Lors de ces voyages à travers l'Europe, Beckett se crée tout un réseau de relations dans le milieu artistique qui lui permettront d'être introduit chez des collectionneurs importants d'art moderne, accédant ainsi à plusieurs œuvres peu connues, voire inconnues, du public. Cette familiarité avec la peinture n'est pas sans favoriser le développement d'un sens critique très aiguisé : suivant son biographe James Knowlson, Beckett aurait en effet une « grande sûreté de jugement », alimentée par une « mémoire visuelle exceptionnelle²⁶ » qui lui permet d'établir facilement des comparaisons et rapprochements entre les œuvres. Pour conserver une trace de ses visites dans les musées, l'écrivain note dans des carnets plusieurs renseignements sur les artistes et les écoles glanés au cours de ses lectures, ainsi que des descriptions de tableaux qu'il accompagne de ses commentaires personnels.

²⁵ Témoignage du peintre Avigdor Arikha, cité dans James Knowlson, *Beckett*, Paris/Arles, Solin/Actes Sud, 1999, p. 263.

²⁶ *Ibid.*, p. 313.

Dans les années quarante, à Paris, Beckett a la chance de rencontrer le critique et historien de l'art Georges Duthuit, un « authentique intellectuel²⁷ » qui s'intéresse autant à l'art byzantin qu'aux tendances contemporaines. Ce dernier revient tout juste d'Amérique où il s'était volontairement exilé durant la Seconde Guerre, ce qui lui a permis de se familiariser avec la littérature et l'art américains. Cette amitié avec Duthuit incitera Beckett à fréquenter régulièrement le Café des Trois Marronniers où se réunissent les intimes du critique : Nicolas de Staël, Jean-Paul Riopelle, Bram van Velde, Sam Francis, Pierre Tal Coat, André Masson, Alberto Giacometti et, parfois, Henri Matisse, le beau-père de Duthuit. À partir de 1948, Beckett collabore à la revue *Transition* à titre de traducteur régulier. Il s'agit d'un périodique édité en anglais à Paris, créé à la fin des années vingt par Eugène Jolas et auquel Beckett avait déjà contribué en y publiant quelques textes et poèmes. Après la guerre, Duthuit prend la direction de la revue et, tout en maintenant le caractère littéraire qui y prévalait à l'origine, il accorde une part de plus en plus importante à l'art. La publication vise ainsi à « présenter en anglais les textes de la littérature et de la critique françaises contemporaines²⁸ ». Beckett a d'abord pour tâche de revoir le travail des autres traducteurs, mais il traduit aussi lui-même de nombreux textes d'esthétique, à commencer par le *Matisse et l'art byzantin* de Duthuit²⁹. Plusieurs textes traduits par Beckett sont en fait des œuvres d'écrivains consacrés à des artistes peintres : un

²⁷ *Ibid.*, p. 475.

²⁸ Rémi Labrusse, « Beckett et la peinture. Le témoignage d'une correspondance inédite », *Critique*, n° 519-520, août-septembre 1990, p. 672.

²⁹ Beckett va aussi traduire deux articles de Duthuit, « Vuillard et les poètes de la décadence » et « Sam Francis ou l'animateur de silence », en plus de participer à la traduction de son livre *Les Fauves* pour une édition américaine.

poème de René Char intitulé « Courbet : les casseurs de cailloux », la « Promenade de Picasso » de Jacques Prévert, un « Braque ou l'art moderne comme événement et plaisir » de Francis Ponge, ainsi que sept poèmes de Paul Éluard sur Picasso³⁰.

La relation amicale qu'entretenait Beckett avec Duthuit, ainsi que sa collaboration à la revue *Transition*, va alimenter pendant une dizaine d'années une réflexion sur l'art pictural et, plus précisément, sur la notion de représentation dans les arts visuels. Si les premiers essais de l'écrivain prenaient pour objet deux grandes figures de la littérature moderne, James Joyce et Marcel Proust, tous ses écrits critiques entre 1945 et 1955 seront consacrés exclusivement à la peinture : *La peinture des van Velde, ou Le monde et le pantalon*³¹, *Peintres de l'empêchement*³², *Three Dialogues*³³, *Hommage à Jack B. Yeats*³⁴ et, finalement, *Henri Hayden, homme-peintre*³⁵. Très au fait des bouleversements qui s'effectuent dans les arts visuels en cette première moitié du XX^e siècle, il n'est pas étonnant qu'il ait eu envie, lui aussi, de mettre par écrit ses propres idées sur la peinture de quelques artistes de son entourage. C'est tout particulièrement Bram van Velde qui va retenir son attention, un peintre hollandais encore inconnu à l'époque où il fait sa connaissance, c'est-à-dire en 1936. Pendant la guerre et dans les années qui suivront, Beckett lui

³⁰ À cette liste s'ajoute « À droite ni à gauche » d'Henri Michaux, « La machine à peindre » d'Alfred Jarry et « Félix Fénéon ou le critique muet » d'André du Bouchet.

³¹ *Cahiers d'art*, vol. 20-21, 1945-46, p. 349-356.

³² *Derrière le miroir*, n^{os} 11-12, juin 1948, p. 3, 4 et 7.

³³ *Transition Forty-Nine*, n^o 5, décembre 1949, p. 97-103.

³⁴ *Les lettres nouvelles*, n^o 14, avril 1954, p. 619-20.

³⁵ *Documents*, n^o 22, 1955.

apportera un appui constant, notamment en contribuant à le faire connaître par ses écrits. Son appui fut si important pour le peintre qu'il dira plus tard à Charles Juliet : « Ma rencontre avec Beckett fut vraiment un hasard miraculeux. Il est vrai qu'on peut recevoir d'autrui une aide dont les effets sont durables. Si je n'avais pas eu Beckett en 1940, il n'est pas sûr que j'aurais pu tenir. Ce n'est vraiment pas sûr³⁶ ». Cette rencontre miraculeuse, comme nous le verrons, survient en effet à un moment décisif dans un parcours assez difficile, marqué par la pauvreté et la misère.

³⁶ Charles Juliet, *Rencontres avec Bram van Velde*, Paris, P.O.L., 1998, p. 40.

CHAPITRE 2

BRAM VAN VELDE

1. Les années d'apprentissage

Abraham (dit Bram) van Velde est né en 1895 à Zoeterwoude, près de Leyde, en Hollande, d'une famille pauvre dont trois des quatre enfants deviendront plus tard artistes¹. Attiré très tôt par la peinture, il entreprend dès l'âge de douze ans l'apprentissage du métier de peintre décorateur dans une firme appartenant à Eduard H. Kramers, un riche amateur et collectionneur d'œuvres d'art. En 1922, convaincu de son talent, Kramers le persuade d'aller perfectionner son art au sein d'une colonie d'artistes à Worpswede, en Allemagne du Nord, en l'assurant de son soutien financier. À l'occasion de ce séjour en sol allemand, alors que ses œuvres se résument pour l'instant à quelques toiles naturalistes ou encore à des copies de maîtres anciens, le jeune van Velde va être mis en contact avec la peinture d'avant-garde expressionniste, laquelle aura un impact important sur sa démarche artistique.

Dans les œuvres de cette période, nous pouvons en effet reconnaître l'influence qu'a pu exercer un peintre tel Edvard Munch tant dans le choix du sujet que dans la construction du tableau, comme en fait foi une toile intitulée *Neige*

¹ Bram et Geer van Velde seront tous deux peintres, alors que leur sœur Jacoba se consacrera à l'écriture et à la traduction.

(fig. 1), et exécutée en 1923 : trois hommes cheminant sur une route en direction d'un village et deux d'entre eux, placés à l'avant-plan, se tournant vers le spectateur pour le regarder. Certes, il s'agit encore d'un art figuratif, mais la couleur et le coup de pinceau deviennent maintenant plus expressifs. L'œuvre de van Velde, par sa facture peu soignée et sa charge émotive angoissée, se rapproche alors davantage de la sensibilité du mouvement *die Brücke* que de celle de *die Blaue Reiter*. Le peintre hollandais se distingue néanmoins de ses camarades allemands en pratiquant « un expressionnisme purement pictural, poétique, dépourvu de toute forme d'agressivité et sans arrières pensées sociales² », ainsi que le souligne à juste titre Jacques Putman.

Après deux années passées à Worpswede, toujours sous la protection de Kramers³, Bram van Velde quitte l'Allemagne pour s'installer à Paris où il découvre à présent les Impressionnistes, Van Gogh et Cézanne, et intègre rapidement les leçons du fauvisme et du cubisme. De Matisse, il apprend d'abord que le réel n'est qu'une amorce pour le tableau, que la toile demeure un espace autonome où les couleurs s'harmonisent librement. De Picasso, il retient ensuite l'abandon de la perspective pour la bidimensionnalité, ainsi que la géométrisation des formes. À cet égard, la toile *Nu* (fig. 2), peinte par van Velde en 1927, est particulièrement intéressante, puisqu'elle rassemble tout à la fois la subjectivité un peu violente de l'expressionnisme, l'exaltation de la couleur fauve et la simultanéité des points de vue

² Jacques Putman, [sans titre], dans *Bram van Velde*, Torino/Paris, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo/Guy Le Prat, [s.d.], [s.p.].

³ Du moins, jusqu'en 1930, année qui marque la fin de l'aide financière accordée à Bram van Velde par Kramers, alors durement touché par la crise économique.

du cubisme (la jambe gauche vue à la fois de côté et de face). Comme tout peintre en pleine évolution artistique, Bram van Velde expérimente ces nouvelles tendances, cherchant le moyen de se les approprier, allant même jusqu'à emprunter le sujet de son tableau à l'un de ses maîtres : comment, en effet, ne pas voir dans *Bellevue* un écho à la *Fenêtre ouverte à Collioure* de Matisse (fig. 3 et 4) ? Et puis, tout comme Picasso, il exécute à cette époque une suite de natures mortes et de bustes de femme (fig. 5-10) dans lesquels les formes perdent graduellement de leur volume, s'aplanissent, deviennent pratiquement impossible à identifier. Comme le relève Charles Juliet, la peinture de van Velde se fait moins impulsive et tragique, « les couleurs s'assourdissent, la construction est plus rigoureuse, en même temps que la toile devient plus énigmatique⁴ ».

Pendant ces années d'apprentissage, entre Majorque où il se fixe quelques années, « attiré par la vie bon marché », et Paris où il revient, « chassé par la guerre civile⁵ », les influences diverses vont donc s'amalgamer, interagir entre elles avant d'être incorporées à une démarche davantage personnelle. Mais avant de parvenir à cette œuvre de la maturité, il faudra au peintre passer par les jours difficiles que lui réserve la Seconde Guerre mondiale.

⁴ Charles Juliet, « Chercher la vie », dans *Bram van Velde. Lithographies originales*, Paris, Maeght Éditeur, 1993, p. 16.

⁵ Jacques Putman, [sans titre], *loc. cit.*, [s.p.].

2. L'œuvre d'après-guerre

En effet, de 1939 à 1945, alors qu'il traverse une période de misère physique et morale quasi absolue, Bram van Velde renonce presque totalement à toute activité créatrice ; « privé de ressources, accablé par la solitude, la détresse, il passe son temps à errer dans les rues, ou à rester enfermé dans son atelier⁶ ». Ce n'est qu'à la fin de la guerre, alors que les artistes français émigrés aux États-Unis reviennent en France, que le peintre hollandais sort lui aussi de son exil pour se remettre au travail plus sérieusement. Il produit alors des œuvres qui se dégagent de l'enseignement de ses grands maîtres (Matisse, Picasso) tout en conservant la trace de leur influence. Tandis que l'art français de cette époque semble s'enliser dans les clichés académiques, se contentant bien souvent de reprendre les bonnes vieilles recettes fauvisto-cubistes qui avaient fait sa gloire avant-guerre, Bram van Velde se fait plutôt critique à son endroit et remet en question les structures formelles traditionnelles de la peinture dite moderne en injectant dans ses œuvres des éléments expressionnistes qui viennent contredire le langage positif de l'École de Paris. Cette déstabilisation de la tradition parisienne, même si elle est plus subtile que celle à laquelle se livre un Wols, par exemple, n'en est pas moins virulente, comme le relève avec justesse Serge Guilbaut :

Le doute s'immisce comme par accident, lorsque Bram van Velde permet à une ligne de trembloter, à une forme de dégouliner sur le plan suivant, donnant ainsi le coup de grâce à la superbe d'un Estève. Cette ligne, cette dégoulinade qui ne va nulle part est comme une blessure

⁶ « Biographie », dans Jacques Putman et Charles Juliet, *Bram van Velde*, Paris, Maeght Éditeur, 1975, p. 173.

par laquelle s'écoule la grande tradition de Matisse et de Picasso, malgré les flambloyant restes mis en action⁷.

À la virtuosité tout académique des constructions bien agencées et presque cartésiennes de l'art post-cubiste, Bram van Velde oppose une expressivité gestuelle intensifiée par l'emploi de couleurs vives, ainsi que la matérialité même de la peinture, présente dans le côtoïement des surfaces presque transparentes avec des masses plus opaques, empâtées (fig. 11-14). Après avoir appris de ses maîtres, le peintre hollandais refuse donc de jouir confortablement de ses acquis artistiques et préfère plutôt continuer à avancer vers un nouvel horizon, encore inconnu.

C'est aussi à partir de 1945 que Bram van Velde effectue un changement de médium, délaissant progressivement l'huile sur toile pour peindre à la gouache sur du papier. Ces nouveaux matériaux, moins nobles certes, ont l'avantage d'être également moins dispendieux pour cet artiste sans revenu véritable : à la détresse financière correspond la pauvreté des moyens artistiques. Selon le témoignage de Charles Juliet, il semble que van Velde « n'avait d'ailleurs besoin pour peindre que de peu de chose : une feuille de papier blanc punaisée sur un panneau de bois, deux ou trois pinceaux, quelques tubes de couleur, une assiette et un verre d'eau⁸ ». Outre cette raison économique, fort importante néanmoins, il s'avère que la gouache lui permet de créer des effets de transparence et de fluidité qu'il lui serait difficile de réaliser avec la peinture à l'huile. Il faut dire aussi que ce nouveau médium laisse place à une plus

⁷ Serge Guilbaut, « Bram van Velde en Amérique. La peinture invisible », dans *Voir, ne pas voir, faut voir. Essais sur la perception et la non-perception des œuvres*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon (Rayon art), 1993, p. 159.

⁸ Charles Juliet, « Chercher la vie », *loc. cit.*, p. 17.

grande spontanéité dans l'exécution de ses œuvres puisque celles-ci peuvent être réalisées plus rapidement. En somme, en tirant avantage des propriétés d'un matériau mineur, le peintre fait des miracles avec peu, ce qui fait dire à Hubert Lucot que « Bram est le seul artiste qui ait donné une telle majesté à la gouache⁹ ».

Toujours cette même année 1945, Bram van Velde est mis en contact avec Édouard Loeb, qui organise sa première exposition personnelle à la Galerie Mai. Le peintre a déjà cinquante ans. Même si quelques collectionneurs témoignent de l'intérêt pour son œuvre, peu de gens semblent comprendre sa démarche artistique. Aimé Maeght lui offre tout de même un contrat de cinq ans et organise deux autres expositions pour 1948, l'une chez Kootz à New York, l'autre à la Galerie Maeght de Paris. Le galeriste avait en effet convenu avec Samuel Kootz, son homologue américain, « d'échanger une série d'expositions qui permettraient de comparer les productions des deux centres culturels, Paris et New York, en insistant sur la dimension internationale de leurs échanges¹⁰ ». C'est ainsi qu'en mars 1948, associé à son frère Geer, Bram van Velde expose aux États-Unis dans la plus grande indifférence, avec seulement trois œuvres à présenter, les autres ayant été fortement abîmées durant le transport¹¹ ; l'aventure se solde, encore une fois, par un échec commercial.

⁹ Hubert Lucot, *Bram ou Seule la peinture*, Paris, Maeght Éditeur, 1994, p. 33.

¹⁰ Serge Guilbaut, « Bram van Velde en Amérique », *loc. cit.*, p. 146.

¹¹ Les toiles avaient été roulées pour le voyage de Paris à New York afin d'économiser sur les frais de transport, ce qui explique, bien sûr, leur état de dégradation à leur arrivée.

Avec le recul, surtout lorsque l'on considère l'importance qu'a acquise depuis lors Bram van Velde dans l'histoire de l'art moderne, ce climat d'indifférence entourant sa première exposition outre-Atlantique est difficile à comprendre, d'autant plus qu'il est aisé d'établir un lien de parenté entre sa démarche artistique et celle de la nouvelle génération de peintres américains¹² : les jeunes artistes new-yorkais auraient normalement dû voir dans ses créations un écho à leurs propres préoccupations. Néanmoins, mis à part quelques lignes dans les journaux, l'exposition resta ignorée, et ce, même par Clement Greenberg, l'un des critiques d'art les plus influents de l'époque, qui connaissait pourtant très bien la peinture moderne parisienne pour l'avoir étudiée durant plusieurs années.

Dans un essai sur les phénomènes de perception et de non-perception des œuvres d'art, Serge Guilbaut s'est penché sur ce cas intéressant d'invisibilité critique, qu'il qualifie de « non-événement¹³ », pour tenter d'en expliquer les causes. Selon lui, même si la production de van Velde, avec sa volonté de dépasser la tradition picturale héritée du cubisme et son « flamboiement subjectif¹⁴ », s'inscrivait dans le même esprit que celui de certains expressionnistes abstraits, le moment était très mal choisi pour tenter de l'introduire sur la scène américaine. En effet, au moment même où Bram van Velde exposait chez Kootz, Clement Greenberg publiait un article dans le journal *Partisan Review* pour annoncer le déclin de Paris comme centre artistique

¹² Il est, en effet, très fréquent aujourd'hui de rapprocher le travail de Bram van Velde avec celui de Arshile Gorky, Willem De Kooning et Jackson Pollock.

¹³ Serge Guilbaut, « Bram van Velde en Amérique », *loc. cit.*, p. 144.

¹⁴ *Ibid.*, p. 147.

dominant ; la capitale française allait maintenant être remplacée par New York, d'où émergeait à ses yeux un art véritablement actuel et international. Alors, comme le souligne Guilbaut, Bram van Velde se trouva « pris dans une spirale critique qui, à partir de cette date, allait ignorer l'art français contemporain¹⁵ ». L'Amérique, tout occupée à devenir le nouveau phare mondial de l'art contemporain, ne pouvait que demeurer indifférente à l'œuvre d'un artiste inconnu venu de Paris.

Encore sous le choc de son expérience désastreuse aux États-Unis, Bram van Velde expose, toujours avec son frère, à la Galerie Maeght de Paris en juin 1948. Malgré un accueil critique légèrement plus favorable cette fois-ci, l'exposition est un nouvel échec sur le plan financier. Découragé par cette suite d'insuccès, le peintre reste un an sans pouvoir produire une seule toile. Il lui faudra attendre encore une bonne dizaine d'années, et quelques expositions, avant de recevoir toute la reconnaissance qu'il mérite.

Paradoxalement, si l'œuvre de van Velde avait été rejetée à New York parce que jugée trop « parisienne », elle était peut-être trop près des préoccupations de l'art américain pour plaire aux Français ; dans un cas comme dans l'autre, l'omniprésence du doute et d'un certain pessimisme au sein de ses œuvres allait à l'encontre de l'assurance qui plaisait alors au public, encore sous l'engouement du cubisme. Tandis que Picasso croise la face et le profil des objets sur la surface plane de la toile afin d'en condenser la tridimension, bref, qu'il les reconstruit à sa manière, Bram van Velde tend davantage à *déconstruire* son objet en structurant des formes coulantes,

¹⁵ *Ibid.*, p. 154.

enchâssées les unes dans les autres jusqu'à ne devenir que des contours flous, abstraits. Ces imbrications de formes, comme le souligne Serge Guilbaut,

ne parviennent pas – contrairement au cubisme – à ramener l'objet à la surface. Les informations données par la peinture ne s'additionnent pas. L'objet est perdu dans l'ambiguïté des formes, des effacements qui, tout en créant des « passages » pour unifier l'ensemble de la surface, annihile tout espoir de totalité. Le travail qui prend sa source dans le cubisme et qui le donne à voir, s'infléchit de telle sorte qu'il produit le contraire de l'effet attendu¹⁶.

Déconcertante, la peinture de van Velde l'est donc aussi par son refus de s'inscrire dans un courant artistique précis : comment, en effet, classer cette œuvre qui n'est surtout pas figurative, mais sans être encore tout à fait abstraite ? Quelques motifs sont, de fait, toujours reconnaissables, des traces de visages, des yeux (fig. 15-20), qui donnent à l'artiste les grands axes de sa composition. Mais ces figures vont rapidement être défaites, ou sur-faites, au point de disparaître totalement.

Ce processus de déconstruction s'étale la plupart du temps sur une série de tableaux et peut facilement occuper van Velde pendant plusieurs années. À vrai dire, il semble que « la répétition libère la peinture de Bram qui a toujours du mal à s'y mettre¹⁷ » : la reprise d'un même motif lui donne l'amorce dont il a besoin pour se soustraire à l'angoisse de la toile vierge, un point de départ que le travail de création va mener vers un résultat final à chaque fois différent, tout en demeurant inscrit dans le même réseau d'obsessions¹⁸. Passant tour à tour de la simplification à la

¹⁶ *Ibid.*, p. 160-1.

¹⁷ Hubert Lucot, *Bram ou Seule la peinture*, op. cit., p. 45.

¹⁸ Pour un exemple particulièrement frappant de répétition qui s'étale sur plusieurs années, voir les figures 21 et 22. Ces deux œuvres, exécutées à douze ans d'intervalle, sont pratiquement identiques, sauf pour les couleurs utilisées.

complexification de la forme, de l'unification à l'accentuation des contrastes, Bram van Velde renouvelle sans cesse sa substance de base. Ces séries de transformations, ou de *métamorphoses*, pour reprendre l'expression de Lucot, démontrent que van Velde cherche toujours une forme plus adéquate, qu'il n'a jamais la certitude d'avoir trouvé ce qu'il cherchait¹⁹. Éternel insatisfait.

C'est ainsi que, peu à peu, les formes de visage se simplifient, disparaissent de ses œuvres pour laisser place à de grands X, dans lesquels il est aisé de voir le double V de sa signature : van Velde²⁰ (fig. 23-25). Ces figures surgissent surtout à partir des années soixante, alors que, sous les instances de son ami Jacques Putman, Bram van Velde expérimente un nouveau médium qui va l'occuper durant des années : la lithographie. En plus de lui donner la possibilité de créer des affiches, cette forme d'expression lui permet d'insérer des œuvres originales dans des ouvrages à tirage limité, principalement des catalogues qui lui sont consacrés, mais aussi quelques livres d'art réalisés en collaboration avec des poètes²¹. Davantage que la gouache, la lithographie amène van Velde à exploiter la blancheur même de son support — le blanc de l'absence de pigment — et à épurer la structure de ses œuvres. Comme le souligne Charles Juliet,

¹⁹ Et, de fait, dans ses entretiens avec Charles Juliet, il dit se méfier de la supposée maîtrise de Picasso, de sa prétention à trouver (« Je ne cherche pas, je trouve ») à force de produire : « Le grand risque, c'est la fabrication » (Charles Juliet, *Rencontres avec Bram van Velde*, Paris, P.O.L., 1998, p. 25).

²⁰ D'autant plus que Bram van Velde a longtemps signé ses toiles de trois V, le premier inversé pour tenir lieu de A (pour Abraham) (fig. 26). Comme les œuvres construites à partir du X ne sont plus signées par l'artiste, nous pourrions y voir, en quelque sorte, une inscription de sa signature au sein même du tableau (fig. 27).

²¹ Entre autres, Maurice Blanchot (*La folie du jour*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1973), Yves Bonnefoy (*Trois remarques sur la couleur*, Saint-Jean-de-Losne, Thierry Bouchard, 1978) et André du Bouchet (*Dans leur voix les eaux*, Paris, Maeght Éditeur, 1980).

la lithographie étant de petites dimensions, lorsqu'il l'élabore, le peintre est contraint de restreindre les éléments qui entrent dans sa composition. Il n'emploie que peu de couleurs, concentre son vocabulaire, et par là même, avec des moyens réduits, parvient à une expression plus franche et plus forte²².

Et effectivement, en raison même de cette tendance au minimalisme, l'œuvre lithographique de van Velde représente pour plusieurs le sommet de son art.

Parallèlement à ces lithographies, et jusqu'à la fin de sa vie en 1981, Bram van Velde continue néanmoins de peindre à la gouache ses masses coulantes de couleurs, démultipliant les formes triangulaires qui divisent ses tableaux en modules irréguliers s'emboîtant les uns dans les autres, créant des bordures, de fausses cloisons qui se laissent pénétrer de toutes parts (fig. 28-31). « [C]es formes indéfinissables, imbriquées – qui se fondent, se repoussent, se recouvrent – ces ruissellements, ces surcharges, ces superpositions et ces subtiles transparences, ces zones amorphes, ces remous, ces étranglements, ces coulures²³ » confèrent à son œuvre un caractère plus implosif qu'explosif : toute sa vitalité est investie dans l'introspection. L'artiste se confine à l'espace restreint de la toile, l'occupe entièrement, le fragmente, établit des frontières, des « armatures de triangulation²⁴ », pour ensuite laisser libre cours à la circulation interne. Les formes s'assouplissent, deviennent fluides, permettent le passage d'une zone à l'autre à travers ce dédale de bordures croulantes. Une « peinture d'équilibre en ce sens qu'elle [est] sans cesse sur

²² Charles Juliet, « Chercher la vie », *loc. cit.*, p. 17.

²³ Charles Juliet, « L'homme du manque », dans Jacques Putman et Charles Juliet, *Bram van Velde, op. cit.*, p. 107.

²⁴ Sylvie Le Poulichet, « Bram van Velde. Pour une théorie des formes premières de la sublimation », dans *L'art du danger. De la détresse à la création*, Paris, Anthropos (Psychanalyse), 1996, p. 12.

le point de s'écrouler ou de disparaître²⁵ », comme le dit si bien Guilbaut. Tout semble se défaire, s'éparpiller dans le réseau des circulations, mais c'est justement par cette multiplication des traversées que le tableau se fait, qu'il prend forme, sans toutefois véritablement construire quelque chose. L'œuvre est dans cette libre circulation.

3. Les commentaires sur l'œuvre

Pour le spectateur extérieur, toutefois, ce travail de mise en question de la figuration par le dépérissement de la forme n'est pas sans poser un problème de compréhension : comment, en effet, aborder cette œuvre qui n'offre aucune prise sur le réel, qui semble vouloir le rejeter pour mieux s'enfermer en elle-même ? De fait, « la peinture de Bram van Velde fut pour le public d'un accès long et compliqué²⁶ ». À cause, d'abord, de l'invisibilité même de la production de van Velde, exposée pour la première fois après plus de vingt-cinq ans de « métier », et puis, comme nous l'avons souligné précédemment, en raison de l'incompréhension de la critique en général lors de ses premières expositions à Paris et à New York. Rares sont ceux qui, à l'époque, se sont risqués à commenter cette œuvre énigmatique, qui ne ressemblait à aucune autre. Aussi, pendant longtemps, Bram fut maintenu dans l'ombre de son frère Geer : liés par une même signature, ils étaient avant tout « les frères van Velde ».

²⁵ Serge Guilbaut, « Bram van Velde en Amérique », *loc. cit.*, p. 163.

²⁶ Jacques Putman, « Comme la mer », *loc. cit.*, p. 50.

Comme nous le verrons plus loin, il appartient à Samuel Beckett d'avoir tenté le premier de différencier les deux peintres en insistant sur la divergence des moyens mis en place pour arriver au même « deuil de l'objet²⁷ ». Il fut aussi le premier d'une poignée de supporteurs fidèles à trouver les mots pour rendre hommage au travail du peintre, à forger un vocabulaire capable de témoigner de l'importance de son apport à l'histoire de l'art. En plus d'être lié d'amitié avec van Velde, l'écrivain est vite devenu un véritable ambassadeur de son œuvre. C'est par l'entremise de Beckett, en effet, que Georges Duthuit sera mis en contact avec la production de Bram van Velde en 1948. Il faudra attendre quatre ans cependant avant qu'il ne lui consacre une véritable étude, « Bram van Velde ou Aux colonnes d'Hercule²⁸ », publiée dans le numéro 43 de *Derrière le miroir*.

Dans cet essai, le critique d'art passe outre la misère matérielle et morale de l'artiste, souvent évoquée par les autres commentateurs, pour s'attacher principalement à dépeindre la beauté et surtout la grandeur de son œuvre. Il met en évidence, dès l'introduction, ce qui fait la force des tableaux de van Velde, son étrange pouvoir sur le spectateur :

N'oublions pas cela, car c'est au cours de notre effort de pénétration de cette œuvre la seule chose qui nous soit *donnée* : qu'immédiatement il y ait eu entre cette peinture et nous communication, en dehors ou plutôt au-dessous de toute compréhension. Une communion qui peut

²⁷ Samuel Beckett, « Peintres de l'empêchement », dans *Le monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1990, p. 54.

²⁸ Georges Duthuit, « Bram van Velde ou Aux colonnes d'Hercule », dans *Derrière le miroir*, n° 43, février 1952 ; repris dans *Représentation et présence. Premiers écrits et travaux (1923-1952)*, Paris, Flammarion, 1974, p. 357-365.

paraître paradoxale puisqu'elle s'effectue en dépit de toutes nos habitudes²⁹.

Plutôt que de se détourner de cet objet sur lequel bute son entendement, le spectateur y reste fixé, comme fasciné par le mystère de cet univers « *au premier abord [...]* impénétrable et qui pourtant finit par s'entrebâiller, se fendre³⁰ ». Suit alors un portrait de l'artiste en homme-taupe, enterré vivant, qui fouille les profondeurs de son inconscient tout en luttant à chaque instant contre le danger de pétrification. Bram van Velde n'offre plus à celui qui regarde un simple divertissement, mais l'oblige à s'engloutir avec lui dans cet immense labyrinthe, « sans fil d'Ariane pour le guider³¹ », ou plutôt, sans autre point de repère que la répétition de quelques formes qui établissent une certaine continuité d'un tableau à l'autre. Le spectateur perd ainsi son statut de simple témoin en plongeant lui-même dans le drame qui se joue au sein de cet art « *abîmé* », comme le qualifie Duthuit.

Si l'observateur extérieur peut se soustraire à cette démarche en se détournant tout bonnement de la toile qu'il a devant lui, Bram van Veldé doit pour sa part fournir un effort titanesque pour se tenir dans l'espace vital qu'il se fore avec peine, « espace-étau » qui ne lui laisse aucun répit. Selon le critique d'art, il serait le premier peintre dans l'histoire de la peinture à nous entraîner sur ce « terrain-limite », c'est-à-dire à ce point de déséquilibre qui fait la force de sa création puisque c'est justement par l'humilité (ou la pauvreté) des moyens mis en œuvre que la peinture de van Velde

²⁹ *Ibid.*, p. 357. C'est Duthuit qui souligne.

³⁰ *Ibid.*, p. 358. C'est Duthuit qui souligne.

³¹ *Ibid.*, p. 358.

accède à cette richesse artistique qui ébranle le spectateur. Le peintre se tient ainsi aux colonnes d'Hercule, frontière où « la faiblesse de l'homme se mue soudain en puissance³² ».

L'année même de la publication de cette étude de Duthuit, un autre critique d'art se prend de passion pour Bram van Velde et pour son œuvre, et s'engage à les faire connaître sur la scène internationale. Succédant ainsi à Maeght, dont le contrat avec le peintre est échu, Jacques Putman devient le protecteur principal de van Velde, qu'il assistera financièrement et moralement jusqu'à sa mort, allant jusqu'à l'héberger chez lui et à lui offrir un atelier. Le critique, qui « comprend profondément la peinture bramienne, sans “trop de mots”, ceux-ci toujours appropriés³³ », préface de nombreux catalogues d'exposition et offre les premiers repères biographiques sur l'artiste. Il redit, à la suite de Beckett et de Duthuit, l'énigme complexe qu'est la peinture de van Velde qui n'offre aucune bouée à celui qui voudrait la décrypter, ainsi que la difficulté à parler de cette œuvre.

Davantage qu'à l'œuvre elle-même, c'est à l'artiste, à l'homme qui peint (ou ne peint pas), que l'écrivain Charles Juliet s'intéresse. Ayant eu le privilège de rencontrer Bram van Velde à plusieurs reprises entre 1964 et 1979, il a pu recueillir les propos du peintre, des mots simples qui nous renseignent un peu sur sa démarche artistique, qui disent toute l'exigence de la peinture, le doute, le tâtonnement, la solitude de l'artiste, ainsi que la difficulté d'attendre, sans rien forcer, que se fasse

³² *Ibid.*, p. 364.

³³ Hubert Lucot, *Bram ou Seule la peinture*, *op. cit.*, p. 36.

sentir la nécessité de peindre. Juliet note les circonstances de leurs rencontres, cite de mémoire (ou à partir de ses notes) les paroles « décousu[e]s et semblables³⁴ » de van Velde, de même que les pensées qu'elles lui inspirent. Fruit de quinze années d'une fréquentation irrégulière, ses entretiens avec Bram van Velde nous permettent d'accéder enfin à un aspect plus secret de l'être : sa parole.

À la suite de ces premiers exégètes, d'autres commentateurs tenteront de mettre par écrit leur interprétation de la peinture de van Velde. Selon Putman, « acceptée ou rejetée, jamais expliquée, la démarche du peintre, la structure de ses images, est de mieux en mieux décrite et définie³⁵ ». Néanmoins, il apparaît que les écrits de Beckett sur l'œuvre de van Velde constituent encore aujourd'hui une référence incontournable pour quiconque veut l'étudier : sa description de la peinture de son ami comme peinture de l'impossible, ainsi que le portrait qu'il dresse d'un artiste luttant contre sa propre impuissance à peindre, orientent presque tout le discours critique sur le peintre depuis les années quarante. D'où l'importance de ces textes, même s'ils sont courts et peu nombreux.

³⁴ Jacques Putman, « Comme la mer », *loc. cit.*, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.



FIGURE 1 :
Bram van Velde, *Neige (ou Paysage de neige)*, 1923.



FIGURE 2 :
Bram van Velde, *Nu*, 1926.



FIGURE 3 :
Bram van Velde, *Bellevue*, 1927.



FIGURE 4 :
Henri Matisse, *Fenêtre ouverte à Collioure*, 1905.



FIGURE 5 :
Bram van Velde, *Nature morte*, ca 1927-28.



FIGURE 6 :
Bram van Velde, *Nature morte*, 1930.



FIGURE 7 :
Bram van Velde, *Nature morte*, 1924-30.



FIGURE 8 :
Bram van Velde, *Portrait*, 1924.



FIGURE 9 :
Bram van Velde,
Nature morte (détail),
1924-30



FIGURE 10 :
Bram van Velde, *Figures*, 1932.

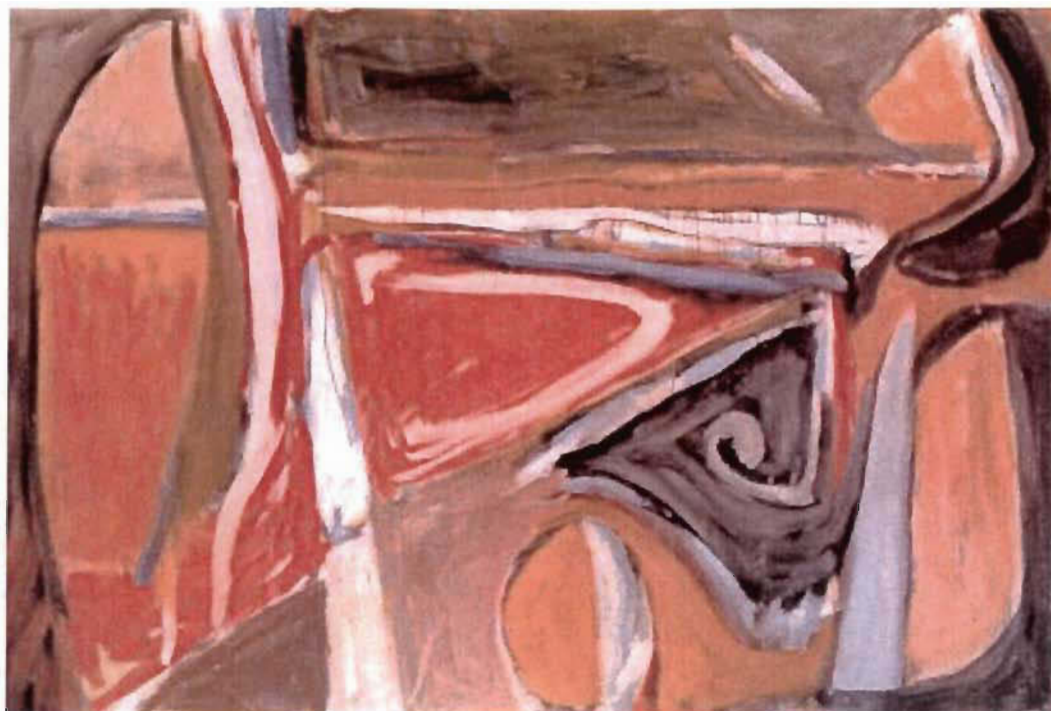


FIGURE 11 :
Bram van Velde, [sans titre], 1945.

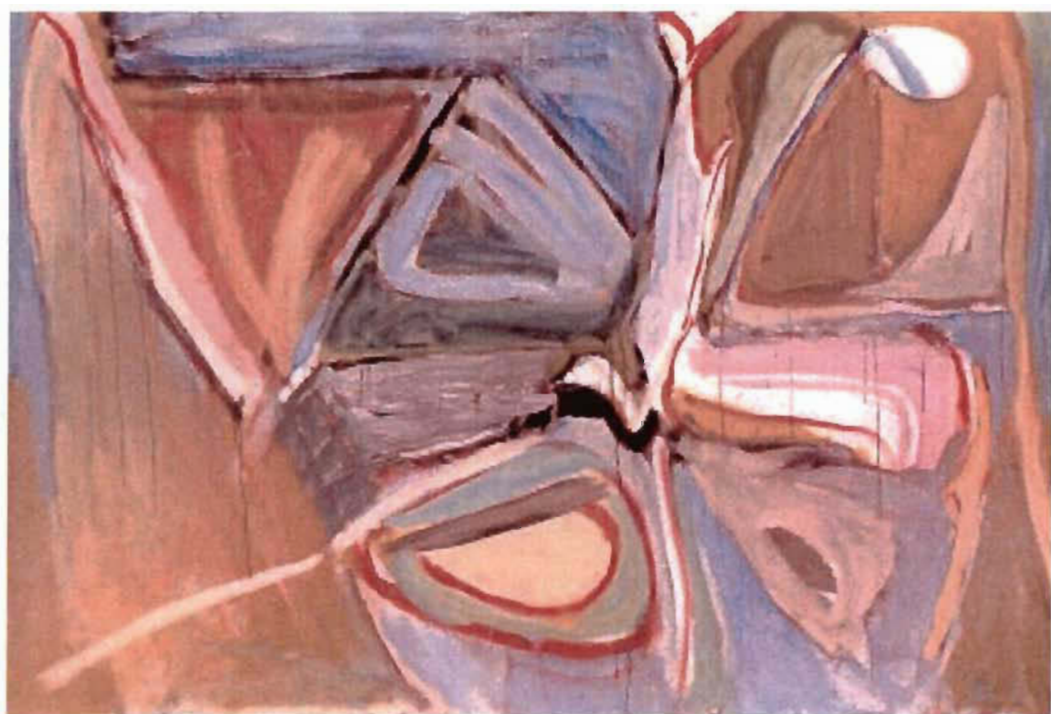


FIGURE 12 :
Bram van Velde, [sans titre], 1945-58.

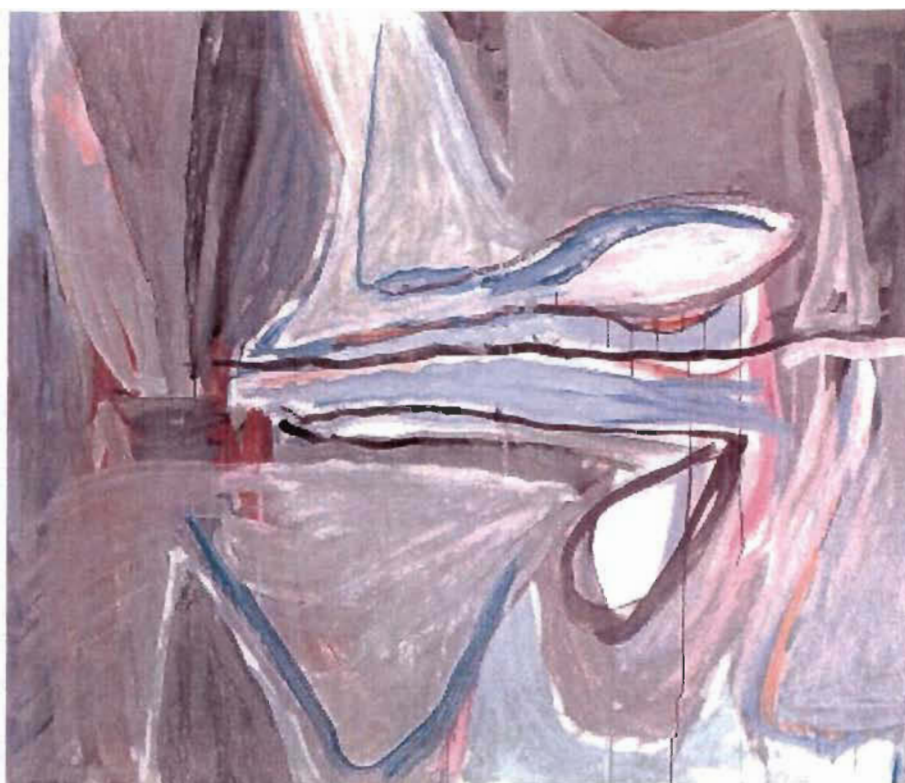


FIGURE 13 :
Bram van Velde, [sans titre], 1945-58.



FIGURE 14 :
Bram van Velde, [sans titre], 1950.



FIGURE 15 :
Bram van Velde, [sans titre], 1958-59.



FIGURE 16 :
Bram van Velde, [sans titre], 1970.



FIGURE 17 :
Bram van Velde, [sans titre], 1975.



FIGURE 18 :
Bram van Velde, [sans titre], 1975.



FIGURE 19 :
Bram van Velde, [sans titre], 1970.



FIGURE 20 :
Bram van Velde, [sans titre], 1975.



FIGURE 21 :
Bram van Velde, [sans titre], 1961.



FIGURE 22 :
Bram van Velde, [sans titre], 1973.



FIGURE 23 :
Bram van Velde, [sans titre], 1975.



FIGURE 24 :
Bram van Velde, [sans titre], 1975.



FIGURE 25 :
Bram van Velde, *L'attrait*, 1978.

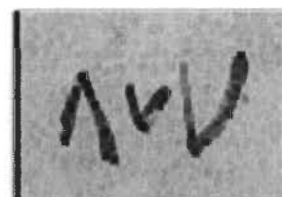


FIGURE 26 :
Signature de Bram van Velde, 1948-49.

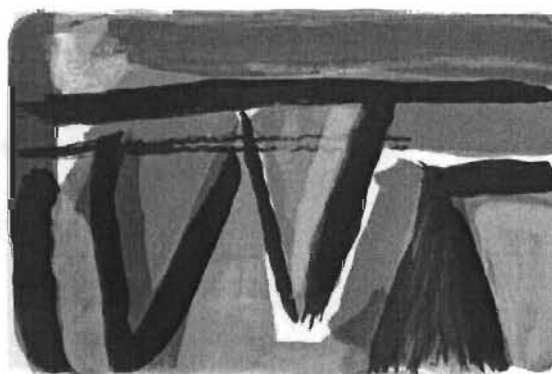


FIGURE 27 :
Bram van Velde, *Braises*, 1980.



FIGURE 28 :
Bram van Velde, [sans titre], 1961.



FIGURE 29 :
Bram van Velde, [sans titre], 1967.

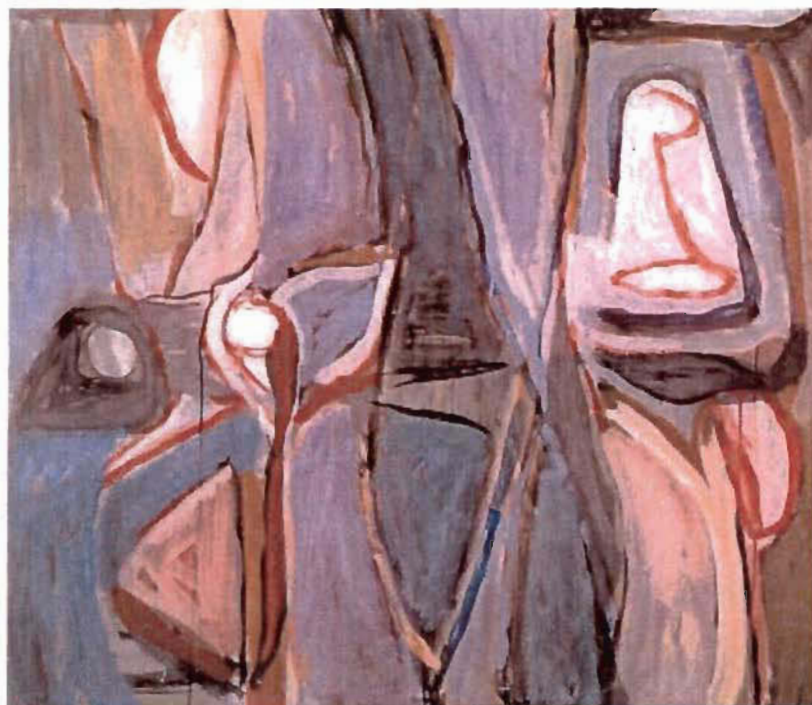


FIGURE 30 :
Bram van Velde, *Composition*, 1969.

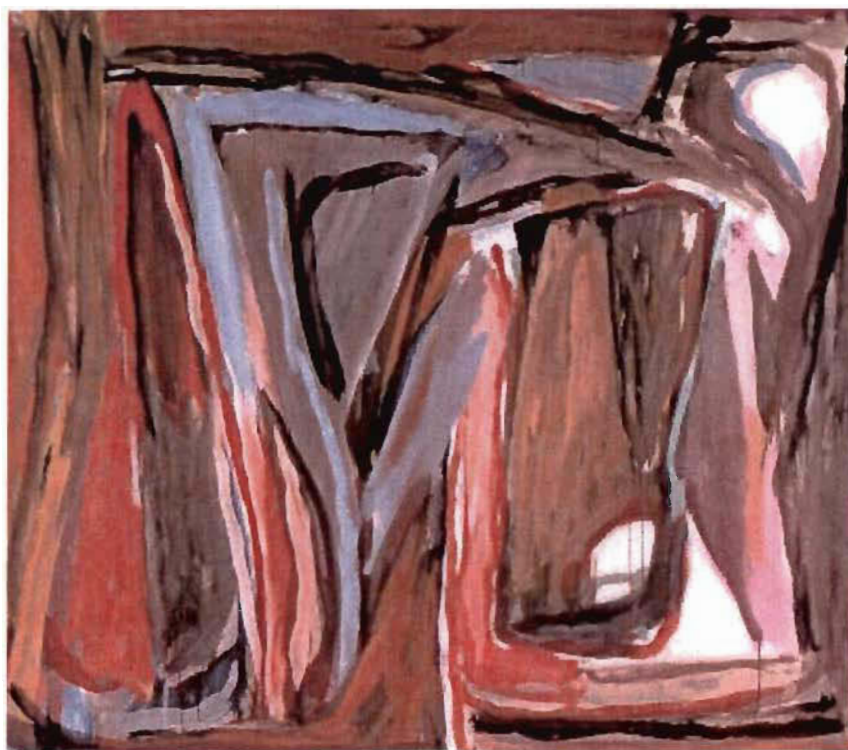


FIGURE 31 :
Bram van Velde, [sans titre], 1974.

CHAPITRE 3

LES ÉCRITS SUR L'ART DE SAMUEL BECKETT

1. Le discours sur l'art dans *Le monde et le pantalon*

Bien que Samuel Beckett ait connu Bram van Velde dès 1936, ce n'est qu'au début de 1945 qu'il rédigera, directement en français, son premier commentaire sur la peinture de son ami hollandais afin de répondre à une demande de la revue *Cahiers d'art*. *La peinture des van Velde ou Le monde et le pantalon*¹ a été écrit à l'occasion des expositions de Bram et de son frère Geer (Abraham et Gerardus, dans le texte de Beckett) qui allaient avoir lieu respectivement aux galeries Mai et Maeght de Paris cette même année. Davantage qu'une introduction en bonne et due forme à l'œuvre des deux peintres, ce texte d'« un genre pour lui assez particulier puisqu'il s'agit non de fiction mais de critique d'art »² est l'occasion pour l'écrivain de réfléchir sur la façon d'aborder cette « chose » qu'est le tableau.

Dès les premières pages, en effet, Beckett passe en revue les différentes approches possibles de l'objet artistique, s'en prenant particulièrement au discours

¹ Publié à l'origine dans les *Cahiers d'art* (vol. 20-21, 1945-46, p. 349-356), c'est sous son second titre que la critique y fait maintenant référence. Nous utilisons l'édition suivante : Samuel Beckett, « Le monde et le pantalon », *Le monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1990, p. 9-46. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *MP*, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

² James Knowlson, *Beckett*, Paris/Arles, Solin/Actes Sud, 1999, p. 459.

critique traditionnel, souvent anecdotique, qui gave l'amateur « de dates, de périodes, d'écoles, d'influences » (*MP*, 10). L'écrivain se moque ainsi des explications de l'œuvre par le contexte historique et/ou biographique lorsqu'il corrige sa malencontreuse omission des dates et lieux de naissance des deux frères, poussant la parodie jusqu'à marquer l'opposition des saisons qui les ont vus naître : « J'allais oublier le plus important. A. van Velde est né à La Haye en octobre 1895. Ce fut l'instant des brumes. G. van Velde est né près de Leyde, en avril 1897. Ce fut l'instant des tulipes » (*MP*, 24). Il s'en prend également à la tendance prescriptive de la critique. En prétendant guider le goût du spectateur et en lui indiquant ce qui peut être considéré comme du grand art, cette critique émet simplement des jugements apodictiques sur les œuvres, ce qui contribue à transformer l'œuvre d'art en une marchandise dont il appartient aux prétendus connaisseurs d'évaluer la qualité, à la manière d'une vulgaire saucisse, pour reprendre l'exemple de l'auteur (*MP*, 21), qui est soit bonne soit mauvaise. Comme modèles du genre, Beckett propose quelques spécimens, tels « Picasso, c'est du bon. Vous pouvez y aller avec confiance » (*MP*, 17) et « Dali, c'est du pompier. Il ne saurait faire autre chose » (*MP*, 19). La concision et la clarté de telles propositions leur confèrent un caractère définitif, « gentiment transcendantal [...] et sans réplique » (*MP*, 19), ce qui en fait des assertions affirmatives singulièrement efficaces.

Cette condamnation de l'autorité critique comme agent de légitimation s'inscrit dans une perspective dénonciatrice plus large, puisqu'elle s'étend à la conception même de l'objet esthétique comme « chose publique » (*MP*, 14). Dans

l'optique des tenants de la socialité de l'art, comme nous l'explique Beckett, un tableau demeure un « non-sens » tant qu'il n'est pas pris en charge par le regard d'un spectateur :

Achévé, tout neuf, le tableau est là, un non-sens. Car ce n'est encore qu'un tableau, il ne vit encore que de la vie des lignes et des couleurs, ne s'est offert qu'à son auteur. Rendez-vous compte de sa situation. Il attend les yeux, les yeux qui, pendant des siècles, car c'est un tableau d'avenir, vont le charger, le noircir, de la seule vie qui compte, celle des bipèdes sans plumes (*MP*, 12).

Ce qui est sous-entendu dans ce passage au ton plutôt ironique, c'est que non seulement le tableau n'existerait qu'à travers sa perception par un être extérieur (« *esse est percipi* », écrivait Berkeley), mais qu'il prendrait tout son sens dans le discours qu'en tire l'amateur éclairé, discours qui vient se plaquer sur l'œuvre, le « noircir » de sa lumière. Ainsi, lisons-nous plus loin : « L'œuvre soustraite au jugement des hommes finit par expirer, dans d'effroyables supplices. L'œuvre considérée comme création pure, et dont la fonction s'arrête avec la genèse, est vouée au néant » (*MP*, 13). Dans cette relation qui unit le tableau à son public, l'œuvre n'existe pratiquement que pour la seule délectation du spectateur devenu tout-puissant, un amateur qui « ne demande qu'à jouir » : « Il ne veut pas s'instruire, le cochon, ni devenir meilleur. Il ne pense qu'à son plaisir » (*MP*, 14). Notons ici la référence implicite à l'idée kantienne et, plus généralement, à toute l'esthétique classique, idée selon laquelle, l'art étant vécu avant tout comme une expérience subjective, le sentiment de plaisir serait le fondement de tout jugement esthétique. Toutefois, en remplaçant la notion de plaisir par celle de jouissance, Beckett opère un

glissement de sens qui pervertit l'autorité philosophique à laquelle se réfère le texte : comme quoi, même Kant n'est pas à l'abri de l'ironie beckettienne.

Au fond, dans *Le monde et le pantalon*, « au-delà du jugement social et collectif que Beckett condamne, c'est plus radicalement toute possibilité de partager le jugement de goût qui semble rejetée³ ». En tant que non-spécialiste à qui l'on demande pourtant de présenter la production de deux peintres, Beckett se retrouve dans une position d'autant plus difficile qu'il aborde des œuvres modernes, qui ne proposent pas une reproduction mimétique de la réalité. Cette peinture, en rompant avec le système représentatif qui l'avait rattachée au monde pendant des siècles, se coupe du même coup de tout ce qui la prédisposait au langage. À ce propos, Bernard Vouilloux écrit :

Ce noyau verbalisable que faisait croître au sein de la pâte la figure peinte, l'image figurative, et que venait constamment se réapproprier le discours, ne serait plus là pour assurer la médiation minimale entre les mots de la langue et les choses de la peinture⁴.

La peinture moderne rend ainsi caduque une large part du discours classique sur l'art, surtout descriptif, qui dans son désir de rendre visible à ses lecteurs des tableaux auxquels ils n'ont pas nécessairement accès, tente une transposition de l'œuvre à l'écrit. Tout ce sur quoi reposait une telle description du tableau (objets, lieux, personnages, etc.) est maintenant remplacé par des formes abstraites, des contrastes

³ Danièle de Ruyter-Tognotti, « *Le monde et le pantalon* : miroir de la poétique beckettienne », dans Marius Buning et Lois Oppenheim (éds.), *Beckett in the 1990s*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi (Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 2), 1993, p. 115.

⁴ Bernard Vouilloux, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *Littérature*, n° 73, février 1989, p. 61.

de couleurs, de nouvelles figures difficiles à désigner et qui mettent en question le rapport de la représentation à sa description. Confrontés à cette « épreuve de l'innommable⁵ », pour reprendre l'expression de Vouilloux, les commentateurs de l'art moderne n'ont d'autres choix que de réinventer un autre type de discours sur l'objet esthétique. Et de fait, il semble que « l'avènement de l'art non-figuratif coïncide avec le déplacement de la critique d'art "littéraire" vers des formes moins descriptives, plus essayistes⁶ ».

À cet égard, le texte de Beckett est exemplaire : nulle part dans ces lignes il n'est fait mention des formes ou des couleurs qui composent les œuvres, si bien que le lecteur serait bien en peine d'essayer de se représenter une toile de Bram ou de Geer van Velde. À l'approche descriptive de l'objet artistique, tout objective qu'elle puisse être, l'écrivain préfère « un bavardage désagréable et confus » (*MP*, 11) qui tourne autour de son sujet sans jamais parvenir en son cœur, suggérant ainsi qu'« on ne peut nommer un tableau, on ne peut que rester en deçà, faire des mises en place, des introductions ou encore le "commenter", ce qui signifie passer en quelque sorte dans son au-delà⁷ ». Au début comme à la fin de son article, Beckett propose en effet à son lecteur de parler « d'autre chose » (*MP*, 9 et 43) ; il aborde tout ce qui entoure l'analyse d'un tableau sans jamais véritablement se livrer à cet exercice et traite d'une œuvre sans toutefois prétendre rendre compte de celle-ci. Le discours sur l'art,

⁵ *Id.*

⁶ Isabelle Daunais, « Présentation. Texte, image et abstraction », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, automne 1998, p. 7.

⁷ Danièle de Ruyter-Tognotti, « *Le monde et le pantalon* », *loc. cit.*, p. 117.

devenu problématique, interroge maintenant le langage, met en question la capacité de celui-ci à rendre compte d'éléments abstraits et concrets tout à la fois (l'abstraction inscrite dans la matérialité du tableau). Après avoir exploré les rapports de l'œuvre à son public, c'est maintenant la possibilité même d'un discours sur cette œuvre qui fait l'objet de la réflexion ou, plus globalement, la relation au monde du langage.

Après avoir énuméré tout ce que la critique traditionnelle dit à l'amateur⁸, Beckett pose ce qu'il voudrait entendre dire, suggérant ainsi une nouvelle approche des œuvres d'art basée sur une appréciation indépendante de leur contexte, en dehors de tout système de relation, un peu comme le pantalon du tailleur ne doit pas être comparé au monde dans la plaisanterie mise en exergue de l'article et qui lui donne son titre⁹. « Il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux » (*MP*, 21), écrit Beckett, suggérant ainsi que « chaque tableau serait, à nouveau et à lui seul, toute la peinture¹⁰ ». C'est que l'écrivain considère chaque œuvre comme le lieu d'une expérience particulière et individuelle qui n'a que peu à voir avec l'histoire de la peinture en général. Lorsque le spectateur se trouve devant la toile, à quoi bon savoir, par exemple, que l'artiste se rattache à tel courant esthétique ? Il s'agit avant tout d'une relation du regardeur à son objet, de ce que cet objet évoque pour lui, en lui, en dehors de la volonté de l'artiste ; c'est pourquoi Beckett précise, à la fin de son

⁸ Voir la répétition, à sept reprises, de l'expression « On lui dit » (*MP*, 15-19) avant de passer à « On ne lui dit jamais » (*MP*, 21).

⁹ « LE CLIENT : Dieu a fait le monde en six jours, et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en six mois. LE TAILLEUR : Mais, monsieur, regardez le monde, et regardez votre pantalon » (*MP*, 9). Blague reprise, en version allongée, dans *Fin de partie* (Paris, Minuit, 1957, p. 36-38).

¹⁰ Bernard Vouilloux, « La description du tableau », *art. cit.*, p. 63.

article : « Il n'a d'ailleurs été question à aucun moment de ce que font ces peintres, ou croient faire, ou veulent faire, mais uniquement de ce que je les vois faire » (*MP*, 42). Pour l'écrivain, la description du tableau doit donc s'inventer à chaque fois dans le langage que lui fait parler l'œuvre. Et les tableaux de Bram van Velde, plus particulièrement, imposeraient le silence au spectateur, « un silence, on dirait presque de convenance, comme celui qu'on garde, tout en se demandant pourquoi, devant un muet » (*MP*, 27). C'est peut-être pour cette raison que Beckett est si réticent à affirmer quoi que ce soit sur l'œuvre de son ami. Sur sa peinture, puisqu'il y vient tout de même après maints détours, l'écrivain ne dit que très peu de choses en fait. Il tente surtout de distinguer les œuvres des deux frères, tout en établissant des rapports entre elles : « deux attitudes profondément différentes », mais qui « ont leurs racines dans la même expérience » (*MP*, 39). Beckett demeure toutefois prudent, montre qu'il ne se veut surtout pas persuasif en insistant sur les faiblesses de son commentaire :

Je n'ignore pas combien de tels développements doivent paraître arbitraires, schématiques et peu conformes aux images qui en furent l'occasion et l'aliment, aux images des images. Leur conférer des airs plus décents, plus persuasifs, à grand renfort de restrictions et de nuances, ne serait pas impossible sans doute. Mais ce n'est pas la peine (*MP*, 42).

En se posant contre la marchandisation et la socialité de l'art, comme nous l'avons montré précédemment, Beckett refuse du même coup toute appropriation, toute utilisation de l'œuvre. C'est pourquoi chacune de ses assertions, qui pourraient être prises pour des jugements définitifs, est dénoncée aussitôt qu'émise. Comme le souligne judicieusement Ruyter-Tognotti, il semble que Beckett souhaiterait plutôt que « l'objet d'art puisse n'être saisi que dans une approche toute personnelle,

intuitive¹¹ », que l'œuvre devienne, en somme, non plus un objet concret, extérieur, donc toujours à l'écart de celui qui le regarde, mais une « chose mentale » qui serait protégée de toute récupération par son incommunicabilité. Toutefois, cette incommunicabilité de l'œuvre n'empêche pas le désir de partager l'expérience individuelle : si Beckett est conscient que les mots sont impuissants à rendre compte de cette « chose mentale », il tente néanmoins de la transmettre par l'écrit. La distance infranchissable entre l'œuvre et celui qui la regarde se répercute alors au niveau de l'expression. Beckett constate en effet que « chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement » (*MP*, 24). Ainsi, parler d'une œuvre aussi bien comme représentation mentale que comme objet réel, c'est toujours en parler de façon inadéquate. D'ailleurs, avant de se lancer dans sa tentative de description de l'œuvre des frères van Velde, Beckett précise :

Ce qui suit ne sera qu'une défiguration verbale, voire un assassinat verbal, d'émotions qui, je le sais bien, ne regardent que moi. Défiguration, à bien y penser, moins d'une réalité affective que de sa risible empreinte cérébrale. Car il suffit que je réfléchisse à tous les plaisirs que me donnaient, à tous les plaisirs que me donnent, les tableaux d'A. van Velde, et à tous les plaisirs que me donnaient, à tous les plaisirs que me donnent, les tableaux de G. van Velde, pour que je les sente m'échapper, dans un éboulement innombrable. Donc un double massacre (*MP*, 24).

Placé devant l'évidence qu'il est difficile, voire impossible, de transmettre son expérience esthétique individuelle par le détour des mots, Beckett se trouve dans une

¹¹ Danièle de Ruyter-Tognotti, « *Le monde et le pantalon* », *loc. cit.*, p. 115.

situation en apparence insoluble qui empêche tout discours sur l'objet d'art. Une solution s'offre tout de même à lui, une solution que rend possible sa conception de l'œuvre comme lieu d'une expérience, puisque Beckett semble transposer le rapport entre le spectateur et son objet dans le rapport entre le langage et le réel. Alors, le langage est considéré « comme partie intrinsèque de [l']expérience. Il en rendrait la mouvance et l'incomplétude¹² ». Parler de peinture consistera donc, pour Beckett, à s'abandonner à cette expérience, avec tout ce qu'elle comporte de flous, d'incertitudes, de réajustements, de répétitions et de contradictions. C'est là le mouvement même de ses écrits sur l'art.

2. *Peintres de l'empêchement* et la problématique du sublime

Trois ans après *Le monde et le pantalon*, soit en 1948, Beckett produit pour *Derrière le miroir* un deuxième article sur la peinture des frères van Velde sous le titre *Peintres de l'empêchement*¹³. Le texte commence ainsi :

J'ai dit tout ce que j'avais à dire sur la peinture des frères van Velde dans le dernier numéro des *Cahiers d'art* (à moins qu'il n'y en ait eu un autre depuis). Je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai dit à cet endroit. C'était peu, c'était trop, et je n'ai rien à y ajouter. Heureusement il ne s'agit pas de dire ce qui n'a pas encore été dit, mais de redire, le plus souvent possible dans l'espace le plus réduit, ce qui a été dit déjà (*PE*, 49).

¹² *Ibid.*, p. 112.

¹³ *Derrière le miroir*, n°s 11-12, juin 1948, p. 3, 4 et 7. Nous utilisons l'édition suivante : Samuel Beckett, « Peintres de l'empêchement », *Le monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1990, p. 47-59. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *PE*, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

C'était peu, puisque ça ne parvenait pas à exprimer totalement son objet. C'était trop, parce que ça défigurait complètement son objet. Et plus rien ne peut y être ajouté sans risquer de perpétuer le massacre. Ne reste donc qu'à demeurer fidèle à ce qui a été dit, à renforcer son opinion, « une bonne opinion bien solide capable de durer toute la vie » (*PE*, 50), qui élimine par la même occasion tout risque d'être troublé. Malgré (et par) cette boutade contre l'emprisonnement de l'œuvre dans une compréhension finie, Beckett continue dans la même veine que son précédent article, toujours sur un ton presque polémique. Évidemment, la perception de l'œuvre des van Velde demeure sensiblement la même ; toutefois, il y a dans ce second texte une volonté d'approfondir certains thèmes abordés par Beckett sous forme de vagues allusions dans son précédent essai, mais non encore pleinement élaborés. Son intérêt se détourne alors de la problématique du discours sur l'art pour se porter à la fois sur la notion de représentation et sur la question des rapports de l'artiste à son occasion¹⁴, les deux étant liées en quelque sorte.

C'est d'abord sur la notion de représentation que Beckett va prendre appui pour tenter de définir ce qui fait la spécificité de la peinture moderne. Selon lui, « l'histoire de la peinture est l'histoire de ses rapports avec son objet, ceux-ci évoluant, nécessairement, d'abord dans le sens de la largeur, ensuite dans celui de la pénétration » (*PE*, 54). Ainsi, la peinture a avant tout exploré toute la panoplie des sujets qui s'offraient à elle, puisant son objet dans le plus vaste éventail possible,

¹⁴ Sur le terme « occasion », Beckett introduira cette note au moment d'effectuer la traduction française de son troisième dialogue avec Georges Duthuit : « Occasion : l'ensemble d'antécédents dont le tableau se veut le conséquent » (Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1998, p. 25).

jusqu'à la limite du représentable, pour après se consacrer à représenter cet objet dans toute sa complexité, cherchant à en épuiser la substance¹⁵. En somme, « ce qui renouvelle la peinture, c'est d'abord qu'il y a de plus en plus de choses à peindre, ensuite une façon de les peindre de plus en plus possessionnelle¹⁶ » (*PE*, 54). Une façon possessionnelle de peindre est ici à comprendre dans le sens d'une attitude confiante, pleine d'assurance, associée à une impression de dominer son objet, une attitude difficile à concilier avec la constatation inévitable que « l'objet de la représentation résiste toujours à la représentation, soit à cause de ses accidents, soit à cause de sa substance » (*PE*, 54). Suivant Beckett, la peinture moderne se distinguerait précisément de la peinture traditionnelle, convaincue de la pleine maîtrise de ses moyens, par le fait qu'elle est « le premier assaut donné à l'objet » (*PE*, 55), la première remise en cause du sentiment de toute puissance qui sous-tendait la pratique artistique depuis des siècles. Cette définition de la peinture moderne, comme le fait remarquer l'auteur, a l'« avantage » d'exclure à la fois les surréalistes, « dont la préoccupation [porte] uniquement sur des questions de répertoire », et les « estimables abstrauteurs de quintessence » (*PE*, 55) que sont Mondrian, Lissitzky, Malevitch et Moholy-Nagy.

¹⁵ Lois Oppenheim parle d'un passage de l'objet comme surface à un objet comme substance : « [painting] moved from the object as surface toward the object as substance » (*The Painted Word : Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000, p. 81).

¹⁶ Dans la version de ce texte publiée dans le Cahier de l'Herne consacré à Beckett, le mot « possessionnelle » est remplacé par « professionnelle » (cf. Tom BISHOP et Raymond FEDERMAN (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne « Cahiers de l'Herne 31 », 1997, p. 69). Cette erreur de transcription est intéressante puisque, en plus des similitudes graphique et sonore, les deux termes pourraient pratiquement être considérés comme synonyme dans ce contexte : pour Beckett, une façon *professionnelle* de peindre est certainement *possessionnelle* dans la mesure où elle donne l'illusion de maîtriser l'objet de la représentation.

Comme le souligne Vincent J. Murphy¹⁷, la résistance de l'objet à sa représentation n'est pas causée seulement par une certaine « imperméabilité » de l'objet lui-même, mais aussi par les limitations du sujet représentant ; en termes beckettien, la représentation de l'objet se heurte principalement à deux obstacles : l'empêchement-objet et l'empêchement-œil. Ainsi, selon le sujet, « L'un dira : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis » (*PE*, 56-57). Aux dires de Beckett, ces deux formes d'empêchement auraient toujours existé, mais le problème a été ignoré ou contourné par les artistes peintres ; dans un cas comme dans l'autre, « il y avait accommodation » (*PE*, 57). Contrairement à eux, donc, Geer et Bram van Velde aborderaient le problème de front dans la mesure où leur peinture s'intéresse précisément à cet obstacle, à cette séparation de l'artiste d'avec son occasion, se plaçant alors eux-mêmes dans une position difficile car, comme l'affirme l'écrivain, « que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ? » (*PE*, 56). La seule issue possible pour ces peintres serait justement de représenter cette résistance de l'objet à la représentation. Et c'est exactement ce que Beckett voit dans la peinture des frères van Velde : « est peint ce qui empêche de peindre » (*PE*, 57), d'où le titre de son article : *Peintres de l'empêchement*.

En définitive, ce qui importe maintenant, ce n'est plus tant l'objet lui-même, mais la relation qui unit l'artiste à cet objet, ou plutôt la distance infranchissable qui

¹⁷ Vincent J. Murphy, « La peinture de l'empêchement – Samuel Beckett's *Watt* », *Criticism*, vol. 18, fall 1976, p. 355.

sépare l'artiste de son objet. À la volonté de représentation qui traverse toute l'histoire de la peinture traditionnelle succède ainsi la reconnaissance d'un obstacle à la rencontre, obstacle qui s'inscrit au sein même de l'œuvre moderne, du moins dans les tableaux de Geer et Bram van Velde. Si Beckett s'intéresse à l'œuvre de ces derniers, c'est qu'il « a justement décidé que l'expression, quelle qu'elle fût, n'aurait pas de légitimité autre que le témoignage de la séparation, de l'impossibilité de toute relation réconfortante, à soi comme au dehors¹⁸ ». Il termine d'ailleurs son article en suggérant que les toiles de ses amis hollandais relèveraient d'une « peinture d'acceptation, entrevoyant dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet le nouveau rapport et le nouvel objet » (*PE*, 59). Toute l'argumentation du texte tourne autour de cette idée que l'obstacle à la représentation, considéré sous l'angle de l'empêchement-œil comme de l'empêchement-objet, trouverait sa place dans la nouvelle peinture en se substituant à l'ancienne occasion. D'ailleurs, en consultant la version tapuscrite de l'article de Beckett¹⁹, nous constatons que celui-ci l'avait d'abord intitulé *Le nouvel objet*, avant que cette appellation ne soit raturée et remplacée par le titre actuel.

Un peu à la manière de Jean-François Lyotard qui tente de comprendre l'art contemporain en s'appuyant sur la notion kantienne de sublime, nous pouvons rapprocher d'une certaine esthétique du sublime cette peinture qui, selon Beckett,

¹⁸ Rémi Labrusse, « Beckett et la peinture. Le témoignage d'une correspondance inédite », *Critique*, n°s 519-520, août-sept. 1990, p. 675.

¹⁹ Ce tapuscrit, conservé à la Dartmouth College Library, inclut des corrections faites de la main de l'auteur, dont le changement de titre. Voir Vincent J. Murphy, « La peinture de l'empêchement », *art. cit.*, p. 356 (note 10).

tient compte de la résistance de l'objet à la représentation. Alors que pour Kant, le sentiment du sublime viendrait d'un conflit interne au sujet, opposant les facultés de concevoir et de présenter quelque chose, certaines idées demeurant imprésentables, pour Lyotard, l'enjeu de la peinture moderne serait justement de « faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir²⁰ ». Dans l'article de Beckett, ce sont toutes les occasions de l'artiste qui sont considérées comme irreprésentables. La peinture des van Velde serait en effet expression d'une inadéquation entre ce qu'elle veut exprimer et les moyens dont elle dispose pour l'exprimer. La parfaite harmonie du contenu et de la forme sensible ne serait plus qu'un vague souvenir pour ces peintres qui ne croient plus en la possibilité d'une expression adéquate de leur objet. Et, de fait, « le sublime semble toujours lié à une certaine limite de la représentation²¹ ».

En mettant en jeu ce qui n'arrive pas à s'inscrire sur la surface de la toile, c'est donc sur l'impuissance de la faculté de présentation qu'une telle peinture insiste. Elle est avant tout présentation de sa propre impossibilité, peinture sublime en ce sens qu'elle s'applique à « faire allusion à l'imprésentable par des présentations visibles²² ». S'il faut bien une forme sensible pour qu'il y ait œuvre, la peinture sublime évitera néanmoins d'être figurative pour ne pas offrir à son spectateur une

²⁰ Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, n° 419, avril 1982, p. 364.

²¹ François Nault, « Du sublime », *Derrida et la théologie. Dire Dieu après la déconstruction*, Paris/Montréal, Cerf/Médiaspaul (Cogitatio Fidei), 2000, p. 164.

²² Jean-François Lyotard, « Réponse à la question... », *art. cit.*, p. 364.

forme trop familière qui donnerait l'illusion de maîtriser l'objet de la représentation.

Comme le fait remarquer Philippe Lacoue-Labarthe,

le statut de la présentation, dans le cas du sublime, est paradoxal : la présentation ne présente rien. Il y a bien une présentation, c'est-à-dire une manifestation sensible. Mais cette manifestation ne peut faire mieux qu'indiquer indirectement, restrictivement ou négativement, ce qui, en droit, ne peut pas se présenter²³.

Il s'agit, dans le cas des van Velde, de partager la difficulté de l'artiste à représenter son objet ou, en somme, de rendre sensible au spectateur cet état de privation d'objet représentable qui est à la base de leur création. Cette peinture s'inscrirait ainsi véritablement dans une esthétique du sublime postmoderne, dans le sens que lui donne Lyotard :

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable²⁴.

Jean-Luc Nancy va encore plus loin lorsqu'il aborde l'actualité de la problématique du sublime comme questionnement de la notion de présentation sensible, considérant que le sublime ne consiste pas à présenter de l'imprésentable, pas plus qu'« à présenter qu'il y a de l'imprésentable²⁵ », comme le suggérerait Lyotard. Il ne s'agirait donc plus de « pure présentation, qu'elle soit de l'adéquation

²³ Philippe Lacoue-Labarthe, « Sublime (problématique du) », dans *Encyclopædia Universalis*, n° 21, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 729-30.

²⁴ Jean-François Lyotard, « Réponse à la question... », *art. cit.*, p. 366-7.

²⁵ *Ibid.*, p. 364.

ou de l'inadéquation²⁶ », ni d'imprésentation, mais bien plutôt du surgissement même d'un paraître qui n'est conforme à rien, ne signifie rien. Appliquée à la peinture moderne, une telle idée inviterait à soutenir qu'un tableau sublime serait un dépassement de l'empêchement à la présentation, l'offrande d'une présentation *qui a lieu* malgré cet empêchement. C'est, semble-t-il, ce qui se donne à voir dans les œuvres des frères van Velde, tout au moins ce que Beckett semble y voir. Déjà dans *Le monde et le pantalon*, la réflexion de l'écrivain allait en ce sens :

Forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose, non pas simple conscience de limite, mais une chose qu'on peut voir et faire voir [...] sur la toile, voilà un travail d'une complexité diabolique et qui requiert un métier qui insinue plus qu'il n'affirme (*MP*, 41).

Et, comme nous le verrons, le rapprochement de cette peinture de l'empêchement à une esthétique du sublime se confirmera encore une fois dans le troisième et dernier texte que Beckett consacrera à l'œuvre de Bram van Velde.

3. *Three Dialogues* sur la beauté de l'échec

Publié pour la première fois dans la revue *Transition* en décembre 1949, *Three Dialogues*²⁷ s'inspire d'une série de conversations auxquelles se sont livrés Samuel Beckett et Georges Duthuit autour de la question de la peinture moderne, et

²⁶ Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », dans Jean-François Courteline (et al.), *Du sublime*, Paris, Belin (L'extrême contemporain), 1988, p. 53.

²⁷ Samuel Beckett et Georges Duthuit, « Three Dialogues : Tal Coat – Masson – Bram van Velde », *Transition Forty-Nine*, n° 5, décembre 1949, p. 97-103. Nous utilisons l'édition suivante : Samuel Beckett, « Three Dialogues », *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 1983, p. 138-145. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *TD*, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

ce, tant à l'oral qu'à l'écrit. En effet, en plus de se rencontrer régulièrement dans les cafés pour discuter, l'écrivain et le critique entretenaient à cette époque une correspondance assidue où ils poursuivaient leur échange d'idées sur l'art, « parfois conciliables, souvent diamétralement opposées²⁸ ». Selon Deirdre Bair²⁹, ce serait Duthuit qui aurait suggéré à l'écrivain de mettre le contenu de leurs discussions par écrit, sous forme d'article destiné à paraître dans la publication dont il était, rappelons-nous, le directeur depuis plus d'un an. Ainsi donc, bien que le texte original porte les deux signatures, *Three Dialogues* fut rédigé avant tout par Beckett. Il ne s'agit en rien d'une retranscription *verbatim*, mais plutôt de trois dialogues imaginaires basés sur des conversations réelles, conversations qui ont fait l'objet d'une réécriture, d'une « mise en fiction » pourrions-nous dire, de la part de l'écrivain.

Si nous insistons sur ce point, c'est qu'il est difficile de savoir jusqu'à quel point Duthuit a participé à l'écriture de ce texte, d'autant plus que les nombreuses rééditions (en tout ou en partie) de celui-ci l'attribuent presque toutes à Beckett seulement, renvoyant parfois le nom du critique dans le titre (qui devient alors *Three Dialogues with Georges Duthuit*). Dans la présentation de la traduction française aux éditions de Minuit, simplement intitulée *Trois dialogues*, sans mention de Duthuit ni dans le titre, ni comme auteur, Edith Fournier affirme que non seulement le critique n'aurait pas du tout collaboré à la rédaction des dialogues, mais, encore plus, suivant

²⁸ Edith Fournier, dans Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1998, p. 9.

²⁹ Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, p. 356.

le sentiment de Beckett, il ne les aurait pas approuvés³⁰. Pourtant, en consultant les archives de Duthuit, Lois Oppenheim³¹ a constaté que des passages entiers du manuscrit ont été revus par celui-ci avant la publication. Il semble même que le texte puise une bonne partie de sa substance directement dans la correspondance du critique avec l'écrivain, puisque plusieurs extraits de lettres se retrouvent presque textuellement dans la version publiée. Quoiqu'il en soit, peu importe le degré de participation de Duthuit, ce qui nous intéresse particulièrement ici, ce sont les idées exprimées par Beckett et la façon de les mettre par écrit.

Jugé par son auteur comme « le moins ennuyeux³² » de ses écrits théoriques, *Three Dialogues* met en scène deux interlocuteurs, D. (Duthuit) et B. (Beckett), qui discutent de l'œuvre picturale de trois de leurs contemporains : Pierre Tal Coat, André Masson et Bram van Velde. De par la présence de Duthuit, ce texte est beaucoup plus dynamique que les précédents, puisque le critique alimente la conversation, permet à Beckett de réagir à ses affirmations, l'oblige à mettre lui aussi ses idées à l'épreuve de l'autre dans la mesure où Duthuit réagit à son tour aux propos de Beckett qui doit alors se réajuster constamment. En somme, un véritable échange d'idées qui brise la monotonie du discours critique traditionnel à une seule voix. Comme le fait remarquer James Knowlson, Duthuit « ne rechigne pas à suivre Beckett dans ses envolées les plus fantaisistes ou les plus provocantes, tout en

³⁰ Samuel Beckett, *Trois dialogues*, op. cit., p. 9.

³¹ Lois Oppenheim, « *Three Dialogues* : One Author or Two ? », *Journal of Beckett Studies*, vol. 8, n° 2, p. 61-72.

³² Samuel Beckett, lettre adressée à Richard Seaver, 11 avril 1971. Citée dans Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, op. cit., p. 543.

défendant fermement son point de vue³³ ». Leurs divergences d'opinion deviennent le moteur même du dialogue, et le texte révèle les difficultés auxquelles se heurte la communication en notant les silences, attitudes et réactions des deux protagonistes, parfois sous forme de didascalies.

Toutefois, malgré le rôle important qu'occupe Duthuit dans la dynamique générale du texte, ce sont principalement les idées de Beckett qui en orientent l'argumentation. Dans les deux premiers dialogues, bien qu'il donne l'impression de mener la conversation, le critique se porte surtout à la défense des projets artistiques de Tal Coat et de Masson vis-à-vis de Beckett, croyant possible d'en arriver à un consensus avec lui : il cherche avant tout l'approbation de son interlocuteur, une approbation qu'il ne trouvera pas. En effet, alors que Duthuit insiste sur le désintéressement de Tal Coat envers la nature, l'écrivain ne voit chez lui que le prolongement du même compromis que la peinture antérieure tendant vers « *a more adequate expression of natural experience* » (TD, 138). Même s'il apprécie les œuvres de l'artiste, en reconnaît la valeur, Beckett regrette qu'elles ne s'extirpent pas du domaine du possible ; comme il l'avait déjà exprimé dans *Peintres de l'empêchement*, l'écrivain préfère une peinture qui rend compte de la résistance de l'objet à la représentation, une peinture qui ne prétend plus pouvoir, qui sort de la routine du « *doing a little better the same old thing* » (TD, 139). Selon lui, pour l'art moderne, la véritable révolution serait de se détourner complètement de l'illusion de la représentation pour devenir « *the expression that there is nothing to express*,

³³ James Knowlson, *Beckett, op. cit.*, p. 475.

nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express » (TD, 139). Duthuit fait alors remarquer à Beckett que cela n'a plus grand chose à voir avec l'œuvre de Tal Coat dont ils sont supposés discuter, ce qui met fin au premier dialogue.

Dans le second dialogue, le critique d'art semble proposer la peinture de Masson comme exemple de cet art d'un genre nouveau dont rêve Beckett. Citant abondamment les propos du peintre³⁴, Duthuit montre que son dessein est de peindre le vide en dehors de toute servitude à l'espace, en réhabilitant le « vapoureux ». Il reconnaît que cette peinture ne s'est pas totalement libérée de l'objet puisque, même pour peindre le vide, une certaine forme demeure nécessaire : « *the insubstantial must become substantial before it can be apprehended*³⁵ ». En prenant forme, le vide cesse d'être ce qu'il est, telle est la contradiction à laquelle se heurte l'artiste. La solution de Masson à ce problème consisterait à ne pas renoncer complètement à l'objet, mais de considérer celui-ci comme point de départ dans un processus de dissolution qui permettrait d'approcher du vide par la transparence, « un grand jeu d'ouvertures, de circulations, de pénétrations inconnues³⁶ ». Tout en appréciant la façon dont ce peintre met en lumière le dilemme de l'expression, Beckett déplore cette volonté de

³⁴ Propos traduits en anglais par Beckett, dont la source n'était pas indiquée dans le texte original, mais qu'Edith Fournier a retracée pour établir la traduction française : André Masson, « Divagations sur l'espace », *Les Temps modernes*, 1949.

³⁵ Richard Hendin, « The Second of the *Three Dialogues* », conférence présentée au London Beckett Seminar (School of English and Humanities of Birkbeck University, London), 8 mai 2000. Retranscription disponible sur internet : http://www.bbk.ac.uk/eh/eng/becksem/8_5_00.htm.

³⁶ André Masson, « Divagations sur l'espace », *art. cit.* ; cité dans Samuel Beckett, *Trois dialogues*, *op. cit.*, p. 18. Dans le texte original, traduit en anglais par Beckett : « *openings, circulations, communications, unknown penetrations* » (TD, 140).

surmonter l'obstacle, l'aspect positif de l'effort de Masson dans la création de ses œuvres. L'écrivain y retrouve deux vieilles maladies dont les artistes ont souffert depuis toujours : « *the malady of wanting to know what to do and the malady of wanting to be able to do it* » (TD, 140). Disant cela, il s'attaque à tout projet artistique (chez Masson : peindre le vide) et aux moyens employés à sa réalisation (ici, la solution plastique trouvée pour surmonter le problème de la représentation de l'imprésentable : la transparence). Encore une fois, Beckett oppose à cette peinture « *an art unresentful of its insuperable indigence* » (TD, 141).

Connaissant bien l'attrait que l'œuvre de Bram van Velde exerce sur l'écrivain irlandais, Duthuit a vite compris que c'est à l'œuvre de ce peintre qu'il fait référence lorsqu'il évoque la possibilité d'un tel art. Toutes les réticences de Beckett sur la peinture de Tal Coat et de Masson trouvent leur sens dans la comparaison qu'il établit avec celle de son ami hollandais. Avec le troisième dialogue, qui est consacré à ce dernier, nous nous retrouvons donc au cœur des préoccupations artistiques de l'écrivain, ce vers quoi ses interventions tendaient depuis le début. L'insatisfaction grandissante de Duthuit, qui n'est pas parvenu au consensus désiré, mène à un changement de ton dans la discussion : le critique devient moins patient avec Beckett, le presse d'approfondir ses idées sur la peinture moderne, de redire encore une fois ce qu'elle devrait être selon lui, d'aller jusqu'au bout de sa « *fantastic theory* » (TD, 143). Mais Beckett semble réticent à passer à l'avant-plan pour mener la conversation à son tour. Alors qu'il tente de se défilier, proposant de simplement s'en aller, Duthuit lui ordonne : « *No. You have begun. Finish. Begin again and go on until you have*

finished. Then go away » (TD, 144), ce qui n'est pas sans rappeler, comme l'a souligné Stéphanie Ravez³⁷, le ton impérieux avec lequel le roi s'adresse au lapin blanc lors du procès final dans *Alice's Adventures in Wonderland* : « *"Begin at the beginning," the King said, very gravely, "and go on till you come to the end : then stop"* »³⁸. Les rôles sont ainsi inversés : c'est maintenant à Duthuit de commenter les affirmations de son interlocuteur, voire de détruire ses arguments les uns après les autres. Juste retour des choses.

Dans ce troisième dialogue, donc, l'argument principal de Beckett est que, contrairement à Tal Coat et Masson, Bram van Velde se serait complètement détourné du domaine du « faisable », qu'il ne prétendrait aucunement représenter quelque chose puisqu'il sait que l'essence des objets est précisément de résister à leur représentation, comme l'écrivain l'avait déjà souligné dans son précédent essai. Si la grande majorité des artistes ont d'abord été préoccupés par les possibilités d'expression de leur médium, Bram van Velde a eu l'intuition que l'art était susceptible de devenir autre chose, que la peinture pouvait être débarrassée de l'occasion sans toutefois être gênée par son absence, comme c'était le cas chez Masson. Beckett suggère alors que l'artiste hollandais « *is the first whose painting is bereft, rid if you prefer, of occasion in very shape and form, ideal as well as material,*

³⁷ Voir Stéphanie Ravez, « *Three Dialogues* : III, Bram van Velde », conférence présentée au London Beckett Seminar (School of English and Humanities of Birkbeck University, London), 31 mai 2000. Retranscription disponible sur internet : http://www.bbk.ac.uk/eh/eng/becksem/31_5_00.htm.

³⁸ Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles / Alice's Adventures in Wonderland*, Paris, Flammarion, 1970, p. 274. Dans la traduction française du troisième dialogue par Samuel Beckett, la référence au texte de Carroll se perd car la phrase de Duthuit a été supprimée, de même que l'allusion à la mise en procès, plus loin dans le texte : « *My case, since I am in the dock...* » (TD, 145). Voir Samuel Beckett, *Trois dialogues*, op. cit., p. 26 et 29.

and the first whose hands have not been tied by the certitude that expression is an impossible act » (TD, 143). C'est qu'en effet, la constatation du rapport de plus en plus précaire entre l'artiste et ses occasions, la reconnaissance de l'impossibilité même d'exprimer, n'empêche pas la création chez van Velde.

Dans sa théorie sur la peinture moderne, Beckett introduit ici un nouveau principe, déjà évoqué à la fin du dialogue sur Tal Coat, celui de l'obligation d'exprimer à laquelle est confronté le peintre : « *The situation is that of him who is helpless, cannot act, in the event cannot paint, since he is obliged to paint. The act is of him who, helpless, unable to act, acts, in the event paints, since he is obliged to paint* » (TD, 142). Malgré l'incapacité du médium à lui offrir une forme adéquate, l'œuvre d'art serait donc le produit d'un besoin d'expression persistant chez l'artiste, persistant puisque inhérent au statut même d'artiste. Ici, Beckett reprend une idée exprimée une dizaine d'années auparavant dans un court essai demeuré inédit à cette époque et intitulé *Les deux besoins*. Le titre de ce texte fait référence aux deux besoins dont l'art serait le produit, c'est-à-dire, d'une part, le besoin de l'artiste d'avoir besoin, d'autre part, le besoin dont il a besoin : « les deux besoins, les deux essences, l'être qui est besoin et la nécessité où il est de l'être, enfer d'irraison d'où s'élève le cri à blanc, la série de questions pures, l'œuvre³⁹ ». En plus de la notion d'obligation dont il est question dans le troisième dialogue avec Duthuit, nous retrouvons, dans cette assertion surprenante, l'inclination de l'écrivain pour une forme artistique qui demeurerait interrogation, résistant du même coup à toute

³⁹ Samuel Beckett, « Les deux besoins », dans *Disjecta...*, op. cit., p. 56.

détermination extérieure. C'est ce que Beckett semble avoir trouvé chez son ami hollandais : une peinture qui met en question sa capacité à exprimer et qui demeure indépendante de toute occasion. Plutôt que de chercher à contourner le problème de la représentation, comme l'ont fait les autres peintres avant lui, Bram van Velde assume jusqu'au bout sa position d'artiste sans moyen qui doit peindre tout de même, malgré l'absence de moyen. Selon l'écrivain, il serait « *the first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink of it desertion, art and craft, good housekeeping, living*⁴⁰ » (TD, 145).

Arrivé à ce point de son argumentation, Beckett prend conscience de la possibilité que cette peinture devienne une peinture expressive de l'impossibilité d'exprimer. Duthuit avait d'ailleurs demandé à l'écrivain irlandais si l'occasion des œuvres de van Velde n'était pas justement le dilemme où il se trouvait, ce qui ne manquerait pas de saper la théorie beckettienne. Le danger est maintenant de faire de la peinture du Hollandais l'expression de l'échec de la relation expressive, « *to make of this submission, this admission, this fidelity to failure, a new occasion, a new term of relation* » (TD, 145). Beckett demeure confiné dans la circularité de son argument, un argument qui revient au même, se contredit, s'annule. En représentant « l'imprésentabilité, on l'a donc aligné[e], par la négative, sur l'ordre des choses

⁴⁰ Dans la traduction française par Samuel Beckett, il y a ajout de ce qui est mis en italique : *le premier à se soumettre entièrement à cette incoercible absence de rapport que lui vaut l'absence de termes ou, si vous préférez, la présence de termes inaccessibles, le premier à admettre qu'être artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers et son refus désertion, arts et métiers, ménage bien tenu, vivre* (Trois dialogues, op. cit., p. 29-30).

présentables⁴¹ ». Exprimer l'impossibilité d'exprimer signifie qu'exprimer n'est pas un acte impossible : voilà le paradoxe duquel notre apprenti critique d'art a de la difficulté à se déprendre. Il n'a pas encore trouvé le moyen de se sortir de cette impasse théorique, de cette menace de récupération qui pèse sur l'œuvre de son ami. Dans cette « *unenviable situation* » (TD, 145), Beckett n'a d'autre choix que d'admettre son propre échec, son incapacité de mener sa réflexion à une conclusion acceptable, « car aux enthymèmes de l'art ce sont les conclusions qui manquent et non pas les prémisses⁴² ».

Après la publication de *Three Dialogues*, Samuel Beckett prend donc la décision de ne plus écrire sur la peinture de Bram van Velde, prétextant ne plus s'intéresser à la réflexion artistique⁴³. Bien plus qu'un véritable désintéressement pour la question esthétique, c'est fort probablement la prise de conscience du caractère aporétique de sa conception de l'art qui le décourage. Comment une œuvre comme celle de Bram van Velde, qui n'exprime plus rien, pas même l'impossibilité d'exprimer, peut-elle exister ? Sous quelle forme peut-elle se présenter sans risquer de contredire son essence imprésentable ? Ce sont là des questions auxquelles Beckett n'est pas parvenu à trouver une réponse satisfaisante. Ainsi écrit-il à Duthuit, en mars 1949, toujours à propos de van Velde :

Quoi que je dise, j'aurai l'air de l'enfermer à nouveau dans une relation. Si je dis qu'il peint l'impossibilité de peindre, la privation de

⁴¹ Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », *loc. cit.*, p. 59.

⁴² Samuel Beckett, « Les deux besoins », *loc. cit.*, p. 57.

⁴³ « Le fait est que la question ne m'intéresse pas ». Samuel Beckett, lettre adressée à Georges Duthuit, 26 mai 1949. Citée dans Rémi Labrusse, « Beckett et la peinture », *art. cit.*, p. 672.

rapport, d'objet, de sujet, j'ai l'air de le mettre en rapport avec cette impossibilité, avec cette privation, devant elles⁴⁴.

Mais cette peinture, qui *existe* tout de même, ne pourrait-elle pas être considérée simplement comme un aveu plutôt qu'un objet d'art, comme le suggère Rémi Labrusse ? un drame vécu de l'intérieur par l'artiste, une expérience qui ne se veut pas artistique mais qui l'est malgré elle, en dehors de son contrôle ? L'expression, non pas comme but visé, mais comme cause *et* conséquence, effet produit mais non recherché, parce que l'œuvre ne peut pas être autrement. C'est du moins ce que propose Jacques Putman presque dix ans plus tard, en poursuivant dans la même veine que Beckett :

Bram van Velde ne s'exprime pas. Un homme se noie, il fait un certain nombre de gestes qu'un esthéticien, qui passait par là, juge expressifs, voire hautement artistiques et valables. L'homme qui se noie a-t-il le sentiment d'extérioriser pleinement une délicieuse personnalité ? Il ne se réalise pas, il gigote ; c'est vilain mais c'est comme ça. Vu du quai, les pieds au sec, spectacle bouleversant et artistique, avec cette pointe d'humour sans laquelle la vie serait par trop triste ; vécu au milieu du fleuve, beaucoup moins drôle⁴⁵.

C'est aussi ce que Duthuit exprime en 1952, dans son article « Bram van Velde ou Aux colonnes d'Hercule⁴⁶ », lorsqu'il parle de la lutte que mène le peintre au cœur de la matière hostile, contre l'immobilité, contre le blocage. Dans un cas comme dans l'autre, c'est le regardeur qui fait l'œuvre, qui décide qu'il s'agit bien là d'un objet artistique, et non pas le peintre, trop occupé à vivre son drame.

⁴⁴ Samuel Beckett, lettre adressée à Georges Duthuit, 9 mars 1949. Citée dans *ibid.*, p. 678.

⁴⁵ Jacques Putman, dans *Bram van Velde*, Paris, G. Fall (Le Musée de Poche), 1958, p. 30-31.

⁴⁶ Georges Duthuit, « Bram van Velde ou Aux colonnes d'Hercule », *Représentation et présence. Premiers écrits et travaux (1923-1952)*, Paris, Flammarion (Idées et recherches), 1974, p. 357-365.

En plus de se heurter à la contradiction de sa pensée, Beckett craint peut-être aussi d'enfermer van Velde dans une théorie qui ne regarde que lui, comme il le précise constamment dans ses essais. Au moment même de la rédaction de ses dialogues avec Duthuit, il confiait au critique : « je vais encore faire quelques efforts mais ce seront les tout derniers. J'ai fait tout ce qu'il était en mon pouvoir de faire pour Bram, c'est fini. Le mal que je lui ai fait est fini également⁴⁷ ». Ce mal évoqué ici par Beckett fait probablement référence à la lourde tâche qu'il semble imposer au peintre, que d'aucuns ont vu comme un « martyr innocent, créé de toutes pièces par les théories de Beckett⁴⁸ ». Alors qu'il souhaitait avant tout faire connaître l'œuvre de son ami par ses écrits, contribuer à sa mise en lumière à un moment où elle était pratiquement invisible sur la scène artistique, l'écrivain lui aurait peut-être davantage porté ombrage. Cela demeure une question de point de vue. Quoiqu'il en soit, même s'il ne produit plus de textes sur Bram van Velde, Beckett va continuer à s'intéresser à l'homme comme à son œuvre, leur apportant un soutien discret, mais constant, jusqu'à la fin de la vie du peintre, en 1981.

⁴⁷ Samuel Beckett, lettre adressée à Georges Duthuit, (été 1949 ?). Citée dans Rémi Labrusse, « Beckett et la peinture », *art. cit.*, p. 677.

⁴⁸ Deirdre Bair, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 357.

CHAPITRE 4

DE LA THÉORIE À L'ŒUVRE

1. Synchronisme (Samuel Beckett / Bram van Velde)

Au moment de mettre par écrit ses idées sur la peinture moderne, Samuel Beckett fréquentait plusieurs artistes dont la production aurait pu l'intéresser au point d'y consacrer quelques écrits. Pourtant, son attention s'est portée plus particulièrement sur l'œuvre de Bram van Velde, ce qui n'est pas pur hasard, puisqu'il existe de nombreux rapprochements à établir entre leur démarche respective. Bien plus qu'un témoignage d'une quelconque obligation amicale, les textes que nous venons d'analyser sont le fruit de la reconnaissance d'une véritable parenté d'esprit avec le peintre hollandais, parenté qui dépasse largement le contexte des écrits sur l'art dans la mesure où, même après avoir mis un terme à son entreprise critique sur l'œuvre de son ami, l'écrivain reconnaît la concordance de leur projet artistique. Ainsi écrit-il :

Que Bram ne s'imagine surtout pas que je m'éloigne de lui, c'est tout le contraire. Plus je m'enferme et plus je me sens à ses côtés et combien, malgré les différences, nos aventures se rejoignent dans l'insensé et le navrant. Et s'il devait y avoir pour moi une [illisible] issue je me flatte que ce serait bien la sienne et nulle autre. Qu'on le croie ou qu'on ne le croie pas, ça ne change rien à l'affaire... Bram est mon grand familier dans le travail et dans l'impossibilité de travailler, et ce pour toujours ainsi¹.

¹ Samuel Beckett, lettre adressée à Marthe Arnaud et Bram van Velde, Paris, 25 mars 1952, Archives J. Putman. Citée dans *Bram van Velde*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 175.

C'est dire que, malgré la différence des matériaux utilisés, les deux créateurs font face à la même impossibilité d'exprimer, l'un par la peinture, l'autre par les mots : il s'agit là d'une correspondance des arts toute particulière, basée sur une expérience commune de l'échec.

La question qui se pose tout naturellement à la critique est de savoir qui des deux a influencé l'autre, qui fut l'initiateur et qui fut l'initié. Est-ce que Beckett n'a fait que projeter, voire plaquer, ses propres conceptions de la création artistique sur l'œuvre de van Velde ? L'écrivain ouvre lui-même la voie à cette interprétation lorsqu'il précise en plusieurs endroits dans ses essais que les idées exposées n'ont que peu à voir avec l'œuvre de van Velde en elle-même, qu'elles ne regardent que lui, que ce qu'il aime y voir. Aussi confiera-t-il plus tard à Duthuit : « ce n'est pas [sur l'art] que je risque d'exprimer autre chose que mes propres hantises² ». Certains avaient d'ailleurs reproché à l'Irlandais d'enfermer la création du peintre dans une compréhension très personnelle de l'art, d'avoir fait de van Velde un « héros beckettien *quand il ne peint pas*³ », laissant sous-entendre que celui-ci se serait efforcé de répondre à l'esthétique particulière de l'écrivain. Or, suivant Adriaan van der Weel et Ruud Hisgen, il est peu probable que Bram van Velde ait été influencé d'une telle façon par la pensée de Beckett ; les deux auteurs apportent un bémol à l'autorité du discours beckettien sur la pensée esthétique du peintre hollandais en

² Samuel Beckett, lettre adressée à Georges Duthuit, 2 mars 1954. Citée dans James Knowlson, *Beckett*, Paris/Arles, Solin/Actes Sud, 1999, p. 353.

³ Hubert Lucot, *Bram ou Seule la peinture*, Paris, Maeght éditeur (Chroniques anachroniques), 1994, p. 31. C'est Lucot qui souligne.

montrant que celle-ci était pleinement constituée bien avant sa rencontre avec l'écrivain en 1936. Ainsi, dix ans plus tôt, le jeune artiste écrivait à Eduard Kramers : « *My work is independent of my will, my best works come about driven by an inner force that has nothing to do with the will*⁴ ». Déjà, à cette époque, apparaît ce qui sera l'un des thèmes récurrents chez van Velde, c'est-à-dire l'absence de toute volonté chez le créateur qui n'a d'autre choix que de se soumettre entièrement à la nécessité intérieure qui le pousse à créer, et ce, bien avant que Beckett ne mette par écrit cette même idée dans ses articles des années quarante.

Alors, serait-ce au contraire Bram van Velde qui aurait joué un rôle prédominant dans l'élaboration de l'esthétique beckettienne ? Au moment de leur première rencontre, même s'il jouissait déjà d'une certaine renommée, l'écrivain n'en était qu'au tout début de sa carrière. Il est sans doute possible que Beckett ait été fortement impressionné par la fidélité de ce peintre à son art malgré les nombreuses difficultés rencontrées, tant personnelles que financières. La détermination de van Velde, ainsi que ses convictions esthétiques, pourraient l'avoir inspiré dans sa propre évolution artistique. Dans la lettre déjà citée, Beckett n'attribue-t-il pas au peintre lui-même la paternité de l'« issue » à l'impossibilité de travailler ? Son admiration pourrait s'être transformée en identification : ce que van Velde tentait de mettre en images, il allait s'efforcer de le mettre en mots. C'est là une perspective séduisante.

⁴ Bram van Velde, lettre adressée à Eduard Kramers, 20 octobre 1927. Citée dans Adriaan van der Weel et Ruud Hisgen, « Introduction », dans Charles Juliet, *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*, Leiden, Academic Press Leiden, 1995, p. 13.

L'aîné qui devient une sorte de mentor. Mais nous sommes ici toujours dans le domaine de la spéculation, et rien ne permet de confirmer que tel fut le cas.

Comme nous venons de le constater, il est difficile de savoir qui a entraîné l'autre dans cette aventure esthétique, d'autant plus qu'aucune datation et/ou attribution des idées n'est possible : la relation de Beckett avec van Velde n'a laissé que peu de traces écrites et la teneur de leurs discussions n'a jamais été consignée. S'il est impossible de parler d'influence avec certitude, la coïncidence de leur pensée et de leur démarche est, en revanche, évidente. Le rapprochement est particulièrement facile à établir dès lors que l'on examine le contenu des entretiens de Charles Juliet avec les deux créateurs, puisque plusieurs thèmes s'y recoupent et certaines idées sont reprises dans des formulations quasi identiques. Alors qu'en octobre 1973, Beckett affirme à Juliet que « Ça n'a pas d'importance de n'être pas publié. On fait ça pour pouvoir respirer⁵ », l'année suivante, van Velde lui confie : « Ce que j'ai fait, je l'ai fait pour pouvoir respirer⁶ ». Même si la formule apparaît chez l'un avant l'autre dans la transcription des entretiens, cela ne veut pas nécessairement dire qu'elle appartient en propre au premier. Peut-être a-t-elle simplement été reprise d'une discussion antérieure entre les deux artistes à laquelle nous n'avons pas accès. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que Beckett et van Velde se font souvent écho dans l'explication de leur démarche respective. Tour à tour, ils évoquent la solitude de

⁵ Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris, Fata Morgana (Explorations), 1986, p. 32.

⁶ Charles Juliet, *Rencontres avec Bram van Velde*, Paris, P.O.L., 1998, p. 77.

l'artiste, sa lutte contre la tentation de l'inertie, l'épreuve du silence, et puis, tout à la fois la nécessité et l'échec qui sont à la source de l'acte créateur.

Il faut dire qu'à cette époque, leur situation elle-même offre plusieurs similitudes : volontairement exilés de leur pays natal pour se consacrer à leur art, ils sont pauvres, peu connus et s'expriment dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle. Et puis, tous deux en sont maintenant arrivés à un point tournant de leur carrière. Au moment où van Velde délaisse progressivement la figuration pour expérimenter les formes abstraites qui l'occuperont jusqu'à la fin de sa vie, en Beckett survient un bouleversement qui modifiera radicalement son approche de la création. L'écrivain parle de cet événement vécu un jour de l'été 1945 comme d'une véritable révélation :

Jusque là, j'avais cru que je pouvais faire confiance à la connaissance. Que je devais m'équiper sur le plan intellectuel. Ce jour-là, tout s'est effondré. [...] J'ai écrit *Molloy* et la suite le jour où j'ai compris ma bêtise. Alors je me suis mis à écrire les choses que je sens⁷.

Cette « vision », maintes fois évoquée par Beckett et qui survient quelques mois après la rédaction du premier texte sur la production de son ami, est à juste titre interprétée par la critique comme un moment charnière dans l'évolution de son œuvre. Sans aller jusqu'à suggérer que la réflexion sur l'œuvre de van Velde fût à la source de ce changement de cap dans l'œuvre beckettienne, nous pouvons simplement souligner encore une fois ici la coïncidence des nouvelles préoccupations de l'écrivain avec son interrogation sur le concept de représentation en peinture. Ce qui a pu réunir Beckett

⁷ Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, op. cit., p. 29.

et van Velde, c'est ce même intérêt pour la modernité artistique au moment où leur conception de l'activité créatrice prenait une forme nouvelle.

Au reste, pour bien saisir toute la richesse des échanges entre eux sans tomber dans le piège de la question de l'influence, nous croyons qu'il convient plutôt de parler d'un phénomène de *synchronisme*. Une véritable rencontre basée sur une compréhension mutuelle, voire une reconnaissance, et la simultanéité des démarches qui mènent toutes deux dans une même direction, mais en empruntant des chemins différents. Et, pour se rejoindre l'un l'autre, « il a fallu trouver un langage⁸ », comme le souligne Beckett, un langage nouveau pour dire l'impossibilité de travailler qu'ils ont en commun, un langage qui s'est fort probablement construit en accord, avec la contribution de chacun.

2. La peinture et l'écriture

Comme nous l'avons déjà observé, la réflexion critique de Beckett sur la pratique artistique de van Velde s'inscrit dans la même mouvance que l'élaboration de sa propre conception de l'écriture. Les années d'après-guerre sont, en effet, particulièrement fertiles pour l'écrivain qui traverse alors une période d'intense activité créatrice : entre 1945 et 1950, parallèlement à ses essais sur la peinture, Beckett produira deux pièces de théâtre, quatre romans et cinq nouvelles⁹. Écrire sur

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ « La suite » (qui deviendra plus tard « La fin »), « L'expulsé », « Le calmant » et « Premier amour » en 1945, *Mercier et Camier* (roman) et *Eleutheria* (théâtre) en 1946, *En attendant Godot* (théâtre) en 1948-49, la trilogie romanesque (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*) entre 1947 et 1950, et « Textes pour rien » en 1950.

l'œuvre picturale de son ami a sans doute permis à l'écrivain de réfléchir au rapport de l'écriture au réel, de penser son rapport à l'écriture, ce qui rend ces écrits éminemment pertinents pour son propre cheminement littéraire. La problématique du discours sur l'art, présente surtout dans *Le monde et le pantalon*, mais qui traverse également *Peintres de l'empêchement* et *Three Dialogues*, n'est-elle pas aussi – et peut-être avant tout – une problématique du langage lui-même, une prise de conscience de ses limites ? L'intérêt de ces textes, pour la plupart des critiques, n'est donc pas de mener à une meilleure compréhension de la démarche de van Velde, mais de nous éclairer sur le projet artistique de l'écrivain :

*More than those any of the many other modern writers who found in discussions of art useful metaphors for their own work, Samuel Beckett's essays on art provide both an essential commentary on the aesthetic implications and stylistic developments of his most important fiction and a paradigm for the major transition in his career*¹⁰.

Il est en effet possible de lire les essais de Beckett comme métadiscours, discours trahissant sa propre esthétique davantage que celle du peintre hollandais. « Avec les mots on ne fait que se raconter¹¹ », écrivait-il dans *Le monde et le pantalon*.

La critique d'art offre donc à l'écrivain un espace où exposer ses conceptions de la création artistique et littéraire, que celles-ci naissent de sa réflexion sur l'art pictural ou qu'elles ne fassent que se répercuter en elle. En cela, les écrits de Beckett sur la peinture se détachent progressivement de leur objet pour devenir, en quelque

¹⁰ John P. Harrington, « Samuel Beckett's Art Criticism and the Literary Uses of Critical Circumstance », *Contemporary Literature*, vol. XXI, n° 3, p. 332.

¹¹ Samuel Beckett, « Le monde et le pantalon », *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989, p. 11.

sorte, des œuvres autonomes. Comme le suggère Lois Oppenheim¹², ces textes doivent être considérés, au même titre que ses œuvres littéraires, comme des anti-textes, dans la mesure où nous y retrouvons détérioration du discours critique et déconstruction des théories sur l'art. Et de fait, ces essais sont construits suivant les mêmes stratégies rhétoriques que les fictions : répétitions, contradictions, mises en échec des certitudes, etc. Pour parler de l'impossibilité d'exprimer, Beckett est lui-même amené à donner forme à son échec de dire la peinture de van Velde, échec de l'expression qui sera en bonne partie à la base de son entreprise littéraire à partir de cette époque. La théorisation de *l'art-empêchement* met, en effet, un terme à ses efforts de connaissance et d'intellectualisation ; à l'érudition des premiers écrits succèdent à présent des œuvres à la première personne, où l'expression devient elle-même l'enjeu, où est mise en scène la lutte du sujet pour exprimer ce qui ne parvient pas à s'exprimer, pour nommer l'innommable. Après avoir pensé la peinture de l'impossibilité, il transforme « la question de l'échec en forme même de l'écriture¹³ ». Apparaît alors une nouvelle esthétique beckettienne, une esthétique reposant sur la prise en compte de ce qui entrave l'expression.

Si, comme l'écrit Beckett dans *Three Dialogues*, « *there are many ways in which the thing [he is] trying in vain to say may be tried in vain to be said*¹⁴ », c'est

¹² Lois Oppenheim, *The Painted Word. Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000, p. 67.

¹³ Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil (Fiction & Cie), 1997, p. 135.

¹⁴ Samuel Beckett, « Three Dialogues », *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 1983, p. 144.

précisément à ces diverses formes d'échec qu'une large part de son œuvre se consacrera. Pour ce faire, l'écrivain tentera de trouver un langage équivalent à la peinture abstraite, une forme d'expression qui se détourne des conventions périmées de la littérature traditionnelle. Mais comme la peinture et la littérature ne travaillent pas à partir des mêmes matériaux, Beckett devra adapter l'abstraction picturale aux structures particulières de son art qui est, lui, essentiellement verbal.

3. Vers une forme abstraite en littérature

Dans cette perspective d'« abstractivation » de la littérature qui semble être le projet de Samuel Beckett, l'œuvre littéraire va devoir affirmer son autonomie envers la réalité en répudiant toute prétention à exprimer le monde. Mis à part le silence – autrement dit, la disparition de l'œuvre –, il ne reste plus alors à l'œuvre d'autre choix que de se refermer sur elle-même et sur ses matériaux constitutifs, un peu comme la peinture abstraite s'est peu à peu réduite à la matière (peinture), à la surface (toile) et au jeu de rapports internes entre les formes et les couleurs qui la composent. Dans *Molloy*, par exemple, le récit va attirer l'attention du lecteur sur ses procédés de composition et sur la matérialité de l'activité créatrice par une thématisation de l'écriture ; pour reprendre la formule de Barthes, le texte devient alors « le théâtre même d'une production¹⁵ ». Ainsi amené à « narrer la fable de son engendrement¹⁶ »,

¹⁵ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, n° 22, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 372.

¹⁶ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil (Poétique), 1977, p. 119.

le roman intègre sa propre genèse au sein même de la diégèse. Le travail de composition que nécessite l'élaboration d'une fiction est exposé aux yeux du lecteur, sans aucune pudeur, laissant entrevoir les nombreuses hésitations que la pratique de l'écriture implique. L'œuvre est un brouillon qui s'exhibe.

Cette réflexion de l'œuvre sur elle-même à l'intérieur même de la diégèse permet en outre l'émergence de ce que nous pourrions considérer comme une mise en abyme métatextuelle qui révèle le mode de fonctionnement du récit, un peu à la manière d'un mode d'emploi. Toujours dans *Molloy*, lorsque le narrateur écrit : « ma progression m'obligeait à m'arrêter de plus en plus souvent, c'était le seul moyen de progresser, m'arrêter¹⁷ », la description de sa démarche nous renseigne en même temps, et peut-être davantage, sur le mécanisme de composition du roman. Le récit repose en effet sur un processus d'interruption constante de l'action par des séries de digressions qui, s'additionnant, constituent le roman lui-même et le mènent à son terme. Dans *L'Innommable*, Beckett va encore plus loin en s'interrogeant dès les premières pages sur les procédés d'écriture qui lui permettront d'aller de l'avant, nous révélant du même coup le principe de construction du récit :

Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire dans la situation où je suis, comment procéder ? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. Cela d'une façon générale¹⁸.

Le narrateur pose ainsi les moyens qui seront mis en œuvre pour produire son discours, qui en deviendront le moteur même.

¹⁷ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 120.

¹⁸ Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 7-8.

En somme, le recours à l'autoreprésentation par le biais d'une thématisation de l'activité d'écriture et l'établissement d'un discours de l'œuvre littéraire sur elle-même témoignent d'une volonté de s'affranchir de la prétention à représenter le monde, puisqu'en s'affichant ouvertement comme produit d'une construction, le texte beckettien s'assume à la fois comme monde fictif et indépendant de la réalité. Dans les pièces de théâtre, cette tendance à l'autonomisation se traduit, comme nous l'avons déjà évoqué, par une « rethéâtralisation » de l'œuvre dramatique : le théâtre affirme son caractère artificieux par la mise en scène des mécanismes à la base de la représentation — une mise en scène qui est aussi une mise en cause, car en les rendant visibles au spectateur, l'auteur déjoue toutes les conditions de possibilité de la représentation. Le temps, le lieu et l'action, de simples cadres de la représentation qu'ils étaient dans le théâtre classique, deviennent maintenant objets mêmes du drame.

Ainsi, dans les œuvres dramatiques, le temps qui se donne au premier abord comme linéaire, classique, dégénère en un présent figé, un temps suspendu. La temporalité se rapproche alors de la peinture de Bram van Velde telle que l'écrivain la perçoit : « la peinture de la chose en suspens [...] pas seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement¹⁹ ». Toutefois, Beckett ne dispose pas, comme le peintre, de la possibilité d'échapper entièrement à la succession, puisqu'il est soumis au temps réel de la représentation de la pièce. Tout ce qui est en son pouvoir, c'est de miner la notion même de temps en la vidant de son

¹⁹ Samuel Beckett, « Le monde et le pantalon », *op. cit.*, p. 30.

sens. Les instants ne se succèdent ainsi qu'à l'intérieur de la représentation, ils s'accumulent comme les « grains s'ajoutent aux autres grains, un à un » pour former « un tas, un petit tas, l'impossible tas²⁰ ». Un temps qui, comme dans *L'Innommable*, ne passe pas, mais « vient s'entasser autour de vous, instant après instant, de tous côtés, de plus en plus haut, de plus en plus épais²¹ ». Aucune progression possible, donc, d'autant plus que la fin des pièces laisse présager d'un recommencement probable depuis le point de départ. Alors, comme l'affirme Bruno Clément, « le linéaire n'a su aboutir qu'à du cyclique, c'est-à-dire à sa propre négation²² ». La structure circulaire, qui est une structure répétitive, remet en question la notion même de clôture du texte : l'histoire semble ne jamais vouloir se terminer.

Si Beckett renchérit sur l'unité de temps en se limitant à un temps unique au sens strict du terme, il respectera aussi à la lettre, avec exagération, la règle classique de l'unité de lieu, qui recommande la localisation de l'action dans un seul lieu, neutre de préférence. L'espace unique où se déroule *En attendant Godot* est, en effet, un espace limité, dépouillé, un décor réduit au strict nécessaire, « un lieu d'une parfaite banalité, où tout peut arriver aussi bien que rien²³ ». Dans *Fin de partie*, la pièce où se trouvent les protagonistes est un lieu complètement fermé sur lui-même, contre l'espace extérieur : faire le tour du monde, c'est faire le tour de la pièce. L'espace

²⁰ Samuel Beckett, « Fin de partie », *Fin de partie* suivi de *Acte sans paroles*, Paris, Minuit, 1957, p. 15-16.

²¹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 171.

²² Bruno Clément, *L'oeuvre sans qualité : Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, p. 274.

²³ *Ibid.*, p. 297.

clos devient alors, pour les personnages, un « vieux refuge²⁴ » contre le dehors, cet ailleurs qui ne leur est pas accessible. Ils sont soumis à l'unité de lieu comme à une fatalité, ne peuvent quitter l'espace scénique parce qu'ils sont personnages d'une pièce de théâtre.

Dans les pièces beckettiennes, la réduction du temps et de l'espace empêche l'action plutôt que de lui donner forme. Sans aller jusqu'à créer une œuvre où il ne se passe rien (ce qui est techniquement impossible), l'auteur réduit l'action à un seul élément : l'attente. Que ce soit l'attente du dénouement de la partie ou l'attente de la venue de Godot, les protagonistes demeurent dans l'expectative d'un événement qui mettrait fin à leur attente, à l'éternel recommencement du même. Mais ici l'intrigue ne peut pas se dénouer puisqu'il n'y a aucune progression, ni même, à proprement parler, d'intrigue. Ne reste plus alors qu'à meubler cette attente par une succession de déplacements et de paroles afin de donner l'illusion d'une action minimale. Les spectateurs, comme les personnages, n'ont d'autre choix que d'attendre que quelque chose survienne pour que la pièce puisse enfin se conclure. « C'est ça le spectacle, attendre le spectacle [...] que ça commence, que quelque chose commence²⁵ ».

C'est sensiblement le même drame qui se joue dans les œuvres romanesques, où le mouvement vers la fin devient un mouvement vers le silence. Le récit s'amorce comme commencement, s'éternise en commencement dont nous ne voyons jamais la fin. Le personnage classique, avec une identité sûre et une psychologie stable, perd

²⁴ Samuel Beckett, « Fin de partie », *loc. cit.*, p. 92.

²⁵ Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 158.

ses repères traditionnels pour être peu à peu remplacé par un « je » anonyme (ou dont le nom change en cours de récit) qui se constitue en se proférant. Le narrateur, n'existant que par sa parole, tente de parvenir à la fin de son discours afin de se taire, alors que justement, « la recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre²⁶ ». Pour arriver au plus près du rien, le personnage « combine l'ensemble des variables d'une situation²⁷ » avec l'intention d'en venir enfin à bout : lorsque Molloy veut s'assurer de distribuer « avec équité²⁸ » ses pierres à sucer pour être certain de les sucer toutes à tour de rôle, il s'applique à épuiser toutes les combinaisons possibles, s'embourbe dans un raisonnement logique de plusieurs pages qui, en créant une série de répétitions, bloque l'action du roman. Dans *L'Innommable*, ce souci d'exhaustivité se répercute aussi sur le langage dans la mesure où le « je » narrateur tâche d'épuiser les mots mêmes en vue de tarir le flux de son discours : « il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire²⁹ ».

Le travail sur le langage participe aussi de l'entreprise d'« abstractivation » de la littérature. Comme nous l'avons déjà évoqué, pour affirmer sa spécificité de texte, l'œuvre beckettienne doit se réduire à ses propres moyens, comme un tableau abstrait. Puisque le matériau premier du texte, le langage, est par définition porteur de sens (par dénotation ou par connotation), donc expressif, la seule issue possible pour celui qui souhaite s'affranchir de la nécessité de représenter serait de créer un nouveau

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁷ Gilles Deleuze, « L'épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 59.

²⁸ Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 105.

²⁹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 213.

langage abstrait où les mots ne renverraient à aucun contenu référentiel. Beckett n'ira pas aussi loin, mais tentera plutôt d'attirer l'attention de son lecteur sur la matérialité des mots, lui montrant que le langage n'est qu'un outil avec lequel il peut procéder à de nouvelles combinaisons. Dans le texte beckettien, le langage est donc miné dans sa fonction première, comme moyen de communication : il ne peut plus prétendre nommer les choses, puisque « tout langage est un écart de langage³⁰ ». En opérant différentes transformations qui mènent à l'effondrement des structures textuelles sur lesquelles repose le principe de communication, Beckett réévalue le langage, insiste non pas sur son aspect référentiel, mais sur le langage lui-même comme matériau malléable.

Par la même occasion, ce travail sur le langage permet la mise au point d'une « syntaxe de la faiblesse³¹ » soumise à l'économie implacable de la répétition. Une répétition pure, *abstractivante*, qui n'ajoute rien, ne retranche rien, sans autre effet que celui de son propre mécanisme. Répétition à vide qui ne permet pas l'évolution, la progression narrative, puisque la reprise d'une séquence suspend la linéarité du texte et interrompt le déroulement des événements dans le récit. Toutefois, la répétition se présente aussi, et paradoxalement, comme seul objet d'évolution, car elle ne peut pas interrompre le cours de l'histoire, puisqu'il n'y a pas d'autre histoire que celle de la répétition : c'est elle qui fait que ça avance, que la répétition avance, en ce sens qu'elle entraîne d'autres répétitions, qui entraînent à leur tour d'autres

³⁰ Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 179.

³¹ « *Syntax of weakness* » : expression attribuée à Beckett par Lawrence Harvey dans *Samuel Beckett Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 249.

répétitions, etc. Que ce soit au niveau de la phrase ou du discours en général, la répétition affecte alors rapidement la syntaxe en la fragmentant. Dans *L'Innommable*, les phrases constituées de fragments de plus en plus courts sont, en effet, soumises à une syntaxe atrophiée qui empêche l'enchaînement cohérent des idées ; les phrases n'ont plus la capacité de s'étendre, elles s'emboîtent les unes sur les autres et se sabotent entre elles. De fait, le langage se situe maintenant à un niveau où les critères logiques de non-contradiction et de cohérence n'ont plus de prise sur lui. La négation d'une affirmation est aussi vraie que l'affirmation elle-même : « il s'agit de parler, il s'agit de ne plus parler³² », les deux tout à la fois.

L'établissement de cette syntaxe de la faiblesse n'est pas étrangère à la décision de l'auteur d'écrire ses romans et ses nouvelles directement en français à partir des années quarante. Comme l'explique Casanova :

Écrire en français, avec la difficulté même que cela suppose, va le conduire sur le chemin de l'ascétisme, l'empêcher de verser dans la surenchère stylistique, le contraindre à s'interdire les assauts d'érudition et de virtuosité rhétorique qui marquaient tous ses premiers textes³³.

L'adoption de la langue française lui fournit, de fait, « *the right weakening effect*³⁴ » nécessaire à l'élaboration d'une rhétorique de l'échec de l'expression, rhétorique de plus en plus minimaliste puisque l'œuvre beckettienne progresse dès cette époque dans le sens d'un appauvrissement : elle procède par retranchement, soustraction, épuration. Le moins est aussi le mieux. Si cette réduction des moyens lui permet

³² Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 176.

³³ Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur*, op. cit., p. 156.

³⁴ Expression attribuée à Beckett par Herbert Blau. Citée dans *ibid.*, p. 156.

d'approcher d'une forme littéraire abstraite, elle le conduit aussi à une limite esthétique au-delà de laquelle il est difficile de créer. Selon son propre témoignage, avec la trilogie et les *Textes pour rien*, Beckett avait en effet atteint une « impasse formelle³⁵ » qui le paralysera jusqu'à la rédaction de *Comment c'est* en 1960 : « j'ai de plus en plus l'impression que je ne serai plus jamais capable d'écrire autre chose... Je ne peux ni avancer ni reculer³⁶ ».

³⁵ *Ibid.*, p. 158.

³⁶ Samuel Beckett, lettre adressée à Thomas McGreevy, 14 décembre 1953. Citée dans Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, p. 392.

CONCLUSION

Comme nous l'avons vu, bien qu'elles s'inscrivent chacune à l'intérieur de réseaux d'influence qui dépassent largement le contexte de leur rencontre et malgré la différence des matériaux utilisés, les démarches artistiques de Samuel Beckett et de Bram van Velde se rejoignent dans une expérience commune de l'échec de l'expression. À partir des années quarante, les deux créateurs semblent en effet associés dans une même mise en cause des structures formelles de leur art respectif qui les mène à expérimenter les possibilités du langage abstrait. Que ce soit par la peinture ou par l'écriture, ils donneront tous deux naissance à une forme d'art interrogative qui est à la fois exploration du rapport de l'artiste à la représentation et questionnement de sa capacité à exprimer.

Chez Beckett, cette problématique de l'expression se répercute à deux niveaux. D'abord, l'écrivain est confronté aux limites du langage alors qu'il souhaite rendre compte par écrit de son expérience des toiles de van Velde. Cette difficulté de transmettre par le détour des mots ce qu'il perçoit dans l'œuvre de son ami l'oblige à concevoir un nouveau type de discours sur l'objet d'art, un discours qui serait le lieu même d'une expérience de l'incommunicable. Ses essais sur la peinture donnent ainsi à lire l'incapacité des mots à traduire une « chose mentale » et reflètent du même coup la relation difficile du peintre à son occasion. Si Beckett voit dans la peinture de van Velde la représentation de la résistance de l'objet à la représentation, son discours

sur cette peinture devient lui-même expression d'un obstacle à l'expression. Écrire la peinture de l'empêchement, c'est donc aussi écrire l'empêchement.

En même temps qu'il se livre à cet exercice dans ses critiques d'art, Beckett transpose cette rhétorique de l'échec dans les œuvres de fiction contemporaines de sa réflexion sur l'œuvre de van Velde. La problématique du langage « impuissant à exprimer » se répercute alors dans son entreprise littéraire et donne forme à une écriture qui s'approche progressivement de l'abstraction picturale. De fait, nous retrouvons dans l'œuvre beckettienne certains procédés similaires à ceux employés par le peintre hollandais : repliement de l'œuvre sur elle-même et sur ses matériaux constitutifs, enchâssements, répétitions, minimalisme, etc. Mais le rapprochement ne s'arrête pas là puisque la théorisation de l'empêchement est à présent fictionnalisée ; l'écrivain fait de l'effort du sujet pour exprimer ce qui ne parvient pas à s'exprimer la trame de son récit et, ce faisant, met en scène une tension entre l'impossibilité et la nécessité d'exprimer.

Cette idée que l'impossible est aussi le nécessaire, déjà présente dans les écrits sur l'art, se trouve maintenant thématifiée dans l'œuvre narrative alors que le « je » se proférant est confronté à l'épreuve de l'innommable : « Nommer, non, rien n'est nommable, dire, non, rien n'est dicible, alors quoi, je ne sais pas, il ne fallait pas commencer¹ ». Ce que le narrateur n'arrive pas à dire, il n'arrive pas non plus à ne pas le dire ; en prenant la parole, il s'est engagé sur une voie qui ne peut que le mener

¹ Samuel Beckett, « Textes pour rien », *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 190.

à l'échec, sans possibilité de rebrousser chemin en cours de route. Afin de mettre un terme au flux de sa parole, il lui faut épuiser son discours, dire et redire ces mots inadéquats jusqu'à ce qu'ils ne veulent plus rien dire. Pour parvenir au silence, il faut donc parler : « les discours sont pour faire le silence² ».

Dans l'œuvre beckettienne, le silence est ainsi toujours un silence parlant, qui se dit, qui demande à être dit. Puisque la volonté de se taire se heurte à la nécessité de dire, il ne reste plus alors d'autre choix au sujet narrant que de faire entendre dans son discours que quelque chose ne parvient pas à se dire, que ce langage auquel il recourt est impuissant à le dire. Il s'agit encore une fois d'écrire l'empêchement, « une entreprise impossible, mais nécessaire³ », qui est l'enjeu même du sublime. De ce fait, l'échec se transforme en puissance créatrice, car c'est en cherchant le moyen de dire l'indicible que le discours se déploie, que l'œuvre prend forme. Et justement, selon Beckett, « c'est par la forme que l'artiste peut trouver une sorte d'issue. En donnant forme à l'informe⁴ ». En cela, il fait écho à van Velde pour qui peindre consiste à « chercher le visage de ce qui n'a pas de visage⁵ ». Dans les deux cas, il est question, non pas de représenter l'irreprésentable, mais plutôt de faire de l'œuvre le lieu de la manifestation de cet empêchement à la représentation. Chacun à sa manière, le peintre et l'écrivain donnent ainsi à voir une *écriture* au sens large du terme,

² Michel Deguy, « Le grand dire », dans Jean-François Courtine (et al.), *Du Sublime*, Paris, Belin (L'extrême contemporain), 1988, p. 34.

³ François Nault, *Derrida et la théologie. Dire Dieu après la déconstruction*, Paris/Montréal, Cerf/Médiaspaul (Cogitatio Fidei), 2000, p. 13.

⁴ Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris, Fata Morgana (Explorations), 1986, p. 28.

⁵ Charles Juliet, *Une vie cachée : entretiens avec Bram van Velde*, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 28.

comme la définit Jean-François Lyotard, c'est-à-dire une « façon d'inscrire qui met toujours en jeu ce que l'on n'arrive pas à inscrire, quel que soit le support et le mode d'inscription⁶ ». Une écriture de l'empêchement, donc, qui est expérience de la limite du langage, verbal comme pictural.

Dans ses entretiens avec Charles Juliet, Beckett confiait d'ailleurs à son interlocuteur :

L'écriture m'a conduit au silence. (*Long silence*). Cependant, je dois continuer... Je suis face à une falaise et il me faut avancer. C'est impossible, n'est-ce pas. Pourtant, on peut avancer. Gagner quelques misérables millimètres⁷...

Il existe en effet une toute petite lisière au bout du langage pour tenter d'exprimer ce qui ne peut s'exprimer, mais comme cette expression échoue à chaque phrase, à chaque mot, l'écrivain est sans cesse replié sur la limite, en bordure de l'innommable. Or, nous le savons maintenant, c'est précisément ce mouvement au seuil du silence qui est à la base de l'expression chez Beckett. Seul sur le bord de la falaise, l'écrivain fait de ces « quelques misérables millimètres » gagnés sur l'ineffable le lieu d'émergence de son œuvre :

impossible de m'arrêter, impossible de continuer, mais je dois continuer, je vais donc continuer, sans personne, sans rien, que moi, que ma voix à moi, c'est-à-dire que je vais m'arrêter, je vais finir, c'est la fin déjà, la fin qui commence, qui n'en sera pas une⁸.

⁶ Jean-François Lyotard, dans Willem van Reijen et Dick Veerman, « Les Lumières, le sublime : échange avec Jean-François Lyotard », *Cahiers de philosophie*, n° 5, 1988, p. 79.

⁷ Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, op. cit., p. 18.

⁸ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 180.

BIBLIOGRAPHIE

I. OEUVRES DE SAMUEL BECKETT :

1. Écrits sur l'art

BECKETT, Samuel, *Le monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1990, 59 p.

BECKETT, Samuel, « Samuel Beckett et la peinture », *La nouvelle revue française*, vol. 5, juin 1957, p. 1125-1126.

BECKETT, Samuel, *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1998, 30 p. [traduit de l'anglais en partie par l'auteur, en partie par Edith Fournier]

BECKETT, Samuel, « Trois textes sur la peinture moderne » et « Three Dialogues with Georges Duthuit », dans Tom BISHOP et Raymond FEDERMAN (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne (Cahiers de l'Herne), 1997, p. 66-77.

BECKETT, Samuel, « Words about Painters », *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 1983, p. 115-152.

2. Fictions

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, 134 p.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, suivi de *Acte sans paroles*, Paris, Minuit, 1957, 124 p.

BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, 212 p.

BECKETT, Samuel, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, 217 p.

BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, 272 p.

BECKETT, Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, 206 p.

3. Autres

BECKETT, Samuel, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited with a foreword by Ruby Cohn, London, John Calder, 1983, 178 p.

II. SUR SAMUEL BECKETT :

1. Monographies

BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, 622 p.

BISHOP, Tom et Raymond FEDERMAN (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne (Cahiers de l'Herne), 1997, 366 p.

BUNING, Marius et Lois OPPENHEIM (eds.), *Beckett in the 1990s*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi (Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, n° 2), 1993, 367 p.

CASANOVA, Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil (Fictions & Cie), 1997, 170 p.

CLÉMENT, Bruno, *L'oeuvre sans qualité : Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, 441 p.

GODIN, Georges et Michaël LA CHANCE, *Beckett : entre le refus de l'art et le parcours mystique*, LaSalle, Éditions Hurtubise HMH (L'Atelier des Modernes), 1994, 150 p.

HARVEY, Lawrence, *Samuel Beckett : Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970, 451 p.

JULIET, Charles, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris, Fata Morgana (Explorations), 1986, 51 p.

KNOWLSON, James, *Beckett*, Paris/Arles, Solin/Actes Sud, 1999, 1115 p.

OPPENHEIM, Lois, *The Painted Word : Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000, 238 p.

2. Articles ou chapitres de livre

ANTLE, Martine, « Vers une nouvelle conception de l'espace : voix et fiction chez Beckett », *The French Review*, vol. 61, n° 4, march 1988, p. 563-568.

BREUER, Rolf, « La réflexivité en littérature. L'exemple de la trilogie de Samuel Beckett », dans Paul WATZLAWICK (dir.), *L'invention de la réalité. Comment savons-nous ce que nous croyons savoir? Contributions au constructivisme*, Paris, Seuil, 1988, p. 161-184.

CARNERO-GONZÁLEZ, José, « Silence in Beckett : *The Unnamable* – A Hinge Work », dans Marius Buning et Lois Oppenheim (eds.), *Beckett in the 1990s*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi (Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui, n° 2), 1993, p. 205-211.

CERRATO, Laura, « Samuel Beckett : une poétique du balbutiement et des limites », *Courrier du centre international d'études poétiques*, n° 196, oct.-déc. 1992, p. 57-63.

CREMIN, Ann, « Friend game », *ARTnews*, vol. 84, n° 5, may 1985, p. 82-89.

DELEUZE, Gilles, « L'épuisé », dans Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 55-106.

HARRINGTON, John P., « Samuel Beckett's Art Criticism and the Literary Uses of Critical Circumstance », *Contemporary Literature*, vol. XXI, n° 3, p. 331-348.

HENDIN, Richard, « The Second of the *Three Dialogues* », conférence présentée au London Beckett Seminar (School of English and Humanities of Birkbeck University, London), 8 mai 2000. Retranscription disponible sur internet à l'adresse suivante : http://www.bbk.ac.uk/eh/eng/becksem/8_5_00.htm.

JONES, Alan, « Beckett and His Friends : a Writer among the Artists », *Arts magazine*, vol. 66, n° 2, october 1991, p. 27-28.

LABRUSSE, Rémi, « Beckett et la peinture. Le témoignage d'une correspondance inédite », *Critique*, n°s 519-520, août-sept. 1990, p. 670-680.

MURPHY, Vincent J., « La Peinture de l'empêchement – Samuel Beckett's *Watt* », *Criticism*, vol. 18, fall 1976, p. 353-366.

OPPENHEIM, Lois, « Three Dialogues : One Author or Two? », *Journal of Beckett Studies*, vol. 8, n° 2, spring 1999, p. 61-72.

O'REILLY, Magessa, « Démonter le roman : Anti-récit, anti-prose, anti-mot », dans Marius Buning et Lois Oppenheim (eds.), *Beckett in the 1990s*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi (Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, n° 2), 1993, p. 165-174.

RAVEZ, Stéphanie, « *Three Dialogues* : III, Bram van Velde », conférence présentée au London Beckett Seminar (School of English and Humanities of Birkbeck University, London), 31 mai 2000. Retranscription disponible sur internet à l'adresse suivante : http://www.bbk.ac.uk/eh/eng/becksem/31_5_00.htm.

READ, David, « Artistic theory in the work of Samuel Beckett », *Journal of Beckett Studies*, n° 8, autumn 1982, p. 7-22.

RUYTER-TOGNOTTI, Danièle de, « *Le monde et le pantalon* : Miroir de la poétique beckettienne », dans Marius Buning et Lois Oppenheim (eds.), *Beckett in the 1990s*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi (Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, n° 2), 1993, p. 111-123.

VIALAS, Philippe, « Figures de l'errance », *Critique*, n°s 519-520, août-sept. 1990, p. 719-724.

VOUILLLOUX, Bernard, « Tentative de description d'une écriture sérielle . Sur une séquence de *Watt* », *Poétique*, n° 91, sept. 1992, p. 259-272.

WELLERSHOFF, Dieter, « Toujours moins, presque rien », dans Tom BISHOP et Raymond FEDERMAN (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne (Cahiers de l'Herne), 1997, p.169-182.

III. SUR BRAM VAN VELDE :

1. Monographies

Bram van Velde, Torino/Paris, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo/Guy Le Prat, [s.d.], [146] p.

Bram van Velde, Paris, G. Fall (Le Musée de Poche), 1958, 59 p.

Bram van Velde, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1973, 59 p.

Bram van Velde, Paris, Galerie Maeght Lelong (Repères, n° 15), 1984, 31 p.

Bram van Velde, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, 257 p.

Bram van Velde : 2 décembre 1970 - 25 janvier 1971, Paris, Musée national d'art moderne (Archives de l'art contemporain), 1970, 95 p.

JULIET, Charles, *Rencontres avec Bram van Velde*, Paris, P.O.L., 1998, 93 p.

JULIET, Charles, *Une vie cachée : entretiens avec Bram van Velde*, Paris, Fata Morgana, 1994, 41 p.

JULIET, Charles et Georges DUTHUIT, *Bram van Velde. Lithographies originales*, Paris, Maeght éditeur (Carnets de voyage), 1993, 91 p.

LUCOT, Hubert, *Bram ou Seule la peinture*, Paris, Maeght éditeur (Chroniques anachroniques), 1994, 114 p.

MASON, Rainer Michael (dir.), *Bram van Velde : 1895-1981. Rétrospective du centenaire*, Genève, Musée Rath, 1996, 334 p.

PUTMAN, Jacques et Charles JULIET, *Bram van Velde*, Paris, Maeght éditeur, 1975, 200 p.

2. Articles ou chapitres de livre

DUTHUIT, Georges, « Bram van Velde ou Aux colonnes d'Hercule », *Représentation et présence. Premiers écrits et travaux (1923-1952)*, Paris, Flammarion (Idées et recherches), 1974, p. 357-365.

GUILBAUT, Serge, « Bram van Velde en Amérique. La peinture invisible », *Voir, ne pas voir, faut voir. Essais sur la perception et la non-perception des oeuvres*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon (Rayon art), 1993, p. 144-167.

JULIET, Charles, « Chercher la vie », dans Charles JULIET et Georges DUTHUIT, *Bram van Velde. Lithographies originales*, Paris, Maeght éditeur (Carnets de voyage), 1993, p. 7-19.

JULIET, Charles, « L'homme du manque », dans Jacques PUTMAN et Charles JULIET, *Bram van Velde*, Paris, Maeght éditeur, 1975, p. 61-128.

LE POULICHET, Sylvie, « Bram van Velde. Pour une théorie des formes premières de la sublimation », *L'art du danger. De la détresse à la création*, Paris, Anthropos (Psychanalyse), 1996, p. 11-29.

PUTMAN, Jacques, « Comme la mer », dans Jacques PUTMAN et Charles JULIET, *Bram van Velde*, Paris, Maeght éditeur, 1975, p. 29-50.

SOUTIF, Daniel, « Flight into whiteness : Bram van Velde », *Artforum*, vol. 28, n° 10, summer 1990, p. 150-153.

WEEL, Adriaan van der et Ruud HISGEN, « Introduction », dans Charles Juliet, *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*, Leiden, Academic Press Leiden, 1995, p. 1-32.

IV. AUTRES :

1. Monographies

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Seuil (Poétique), 1980, 465 p. [traduction et notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov]

BOURNEUF, Roland, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même (Connaître), 1998, 165 p.

CARROLL, Lewis, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles / Alice's Adventures in Wonderland*, Paris, Flammarion, 1970, 285 p.

COURTELINE, Jean-François (et al.), *Du sublime*, Paris, Belin (L'extrême contemporain), 1988, 259 p.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil (Poétique), 1977, 247 p.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1986 (1966), 400 p.

GENETTE, Gérard et Tzevan TODOROV (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Points/Littérature), 1982, 181 p.

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël (Bibliothèque Médiations), 1969, 183 p.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 1965, 305 p. [traduction par A. Philonenko]

- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Gonthier, 1968, 172 p.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula (La littérature artistique), 1998, 215 p.
- MALEVITCH, Kasimir, *De Cézanne au suprématisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, 180 p.
- NAULT, François, *Derrida et la théologie. Dire Dieu après la déconstruction*, Paris/Montréal, Cerf/Médiaspaul (Cogitatio Fidei), 2000, 269 p.
- PLATON, « Livre X », *La république*, Paris, Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1969, p. 305-335.
- VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS (Langage), 1994, 135 p.

2. Articles ou chapitres de livre

- BARDÈCHE, Marie-Laure, « Répétition, récit, modernité », *Poétique*, n° 111, 1997, p. 259-287.
- BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, n° 22, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 370-374.
- BAURET, Gabriel, « La peinture et son commentaire : le métalangage du tableau », *Littérature*, n° 27, octobre 1977, p. 25-34.
- BOULLART, K., « Ouvertures sur les autres arts », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1997, p. 72-84.
- COMPAGNON, Antoine, « Le monde », *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 103-145.
- DAUNAIS, Isabelle, « Présentation. Texte, image et abstraction », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, automne 1998, p. 7-11.
- FRÉCHURET, Maurice, « L'impossibilité de peindre », dans Jacques Beaufet (et al.), *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*, Genève/Saint-Étienne, Skira/Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 1987, p. 62-72.

- GEFEN, Alexandre, « Introduction », *La mimèsis*, Paris, GF Flammarion (Corpus/Lettres), 2002, p. 11-42.
- KIBÉDI-VARGA, Aaron, « Un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture », dans Leo H. HOEK (dir.), *La littérature et ses doubles*, C.R.I.N. 13, Groningue, 1985, p. 19-34.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « Sublime (problématique du) », dans *Encyclopædia Universalis*, n° 21, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 724-732.
- LYOTARD, Jean-François, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne? », *Critique*, n° 419, avril 1982, p. 357-367.
- LYOTARD, Jean-François, « The Sublime and the Avant-garde », *Artforum*, vol. 22, n° 8, avril 1984, p. 36-43.
- MARIN, Louis, « Représentation narrative », dans *Encyclopædia Universalis*, n° 29, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 824-827.
- PAPIN, Liliane, « Théâtres de la non-représentation », *The French Review*, vol. 64, n° 4, March 1991, p. 667-675.
- RIOUT, Denys, « Abstrait (art) », dans *Encyclopædia Universalis*, n° 1, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 60-68.
- SHERRINGHAM, Marc, « L'esthétique du sublime », *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 1992, p. 195-222.
- VALLIER, Dora, *L'art abstrait*, Paris, Livre de poche, 1967, 383 p.
- VAN REIJEN, Willem et Dick VEERMAN, « Les Lumières, le sublime : échange avec Jean-François Lyotard », *Cahiers de philosophie*, n° 5, 1988, p. 63-98.
- VOUILLOUX, Bernard, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *Littérature*, n° 73, février 1989, p. 61-82.

